



ÉTUDES SUR L'ART FLAMAND

LA RENAISSANCE SEPTENTRIONALE

ET LES

PREMIERS MAITRES DES FLANDRES

ÉTUDES SUR L'ART FLAMAND

LA RENAISSANCE SEPTENTRIONALE

ET

LES PREMIERS MAITRES DES FLANDRES

PAR

FIERENS-GEVAERT

PROFESSEUR D'ESTHÉTIQUE ET D'HISTOIRE DE L'ART A L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE
ET AUX COURS D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRUXELLES

JACQUES CAVAEL — JACQUES DE BAERZE — PIERRE DE BRUXELLES
MELCHIOR BROEDERLAM
JEAN PÉPIN DE HUY — JEAN DE LIÉGE — JEAN DE MARVILLE
JEAN DE BEAUMETZ
ANDRÉ BEAUNEVEU — CLAES SLUTER
CLAES VAN DE WERVE — JEAN MALOUEL — HENRI BELLECHOSE
JACQUES COENE — HAINCELIN DE HAGUENAU
JACQUEMART DE HESDIN
LES FRÈRES LIMBOURG
LAMBERT, MARGUERITE, HUBERT ET JEAN VAN EYCK

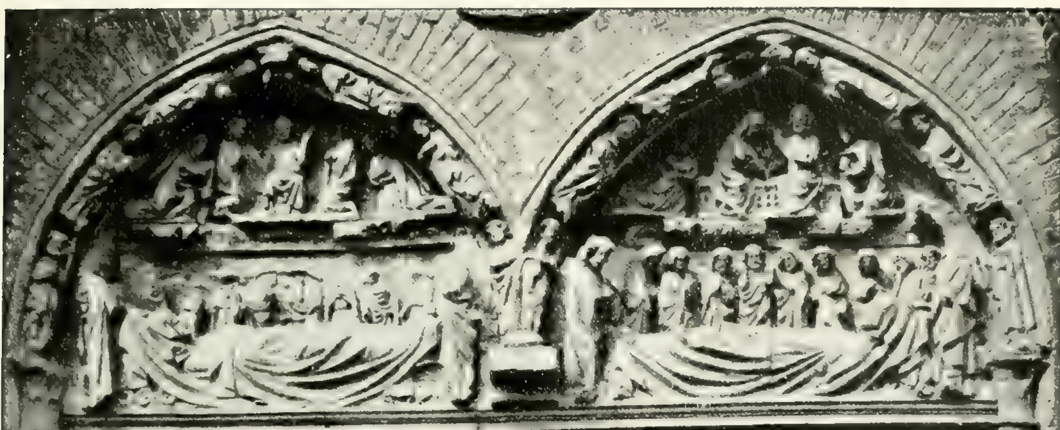
BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

1905


LIBRARY
OCT - 6 1966
UNIVERSITY OF TORONTO



André Beauneveu
Tête de Charles V
Marbre. (D'après un moulage du Musée du Cinquantenaire, Bruxelles)



CHAPITRE I

Le rôle de l'art flamand dans la Renaissance Septentrionale

Considérations d'ensemble

En étudiant les origines de la Renaissance en Italie, les érudits ne laissent pas d'accorder une large place au XIVe siècle; on y rencontre quelques-uns des grands précurseurs littéraires et artistiques du *Rinascimento*. C'est également au XIVe siècle qu'il faut se reporter pour étudier les origines de la Renaissance hors d'Italie. L'esprit gothique s'épuisait, lorsque, dans la seconde moitié du XIVe siècle, une évolution capitale du sentiment esthétique se produisit dans les contrées septentrionales. On se détourna du spiritualisme désintéressé, des vérités immatérielles qui avaient ennobli le moyen âge ; on se passionna pour la nature tangible, pour les propriétés réelles des choses. A l'idéalisme, qui venait de régner pendant un siècle et demi, s'opposait le réalisme des temps nouveaux.

Prétendrons-nous que l'art gothique ignora la nature ? Qui

oserait ainsi parler? Les cathédrales ne sont « que vie et mouvement ». L'Église fut « l'arche qui accueille toute créature. » (1) Mais, pour l'homme médiéval, l'univers visible était un symbole ; à travers l'enveloppe des choses, à travers leur réalité, on voulait atteindre l'enseignement de Dieu, car « toute créature, dit Honorius d'Autun, est l'ombre de la vérité et de la » vie ». Une forme n'avait de valeur que si elle revêtait un sens symbolique ; elle était l'image d'une pensée ; et l'idée que nous nous faisons des choses avait pour le moyen âge plus de réalité et d'intérêt que les choses mêmes. L'art se nourrissait de ces abstractions à en mourir; c'est contre elles que dut réagir l'esprit révolutionnaire des maîtres septentrionaux.

Les Italiens de bonne heure aussi — Dante, Pétrarque, Boccace pour nous en tenir aux illustres — avaient connu l'amour de la nature. Giotto peignant les moines franciscains avec leurs humbles vêtements, avait montré aux artistes l'immense domaine de l'humanité réelle. Il ouvrait les voies; l'Italie est bien, quoi qu'on pense et dise, la fille ainée de la Renaissance. Peintre gothique, Giotto possède en puissance les forces du génie moderne. Devant ses œuvres, Michel-Ange disait : « On ne peut rien voir « qui approche davantage de la nature. » Et pourtant, le peintre de l'Arena « n'avait affranchi l'art qu'à demi. » (2) Sa sublimité, considérée en soi, est sans tache; mais l'histoire de l'art montre qu'elle imposa des formules systématiques et abstraites à toute une école, plus préoccupée de copier le maître que d'observer le modèle humain. Éternel effet du génie d'ailleurs ; éternelle erreur des épigones... Les giottesques abusèrent des recettes géométriques ; les chefs-d'œuvre, comme le *Triomphe de la Mort,* du Campo Santo de Pise, où la nature est vue à travers les inspirations de Boccace et de Pétrarque et le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin,* de la Chapelle des Espagnols, ordonné par la plus rigoureuse des symétries, n'arrêtèrent point la décadence de l'école. Il fallut, si l'on peut dire, un coup de fouet pour ranimer les énergies. Il vint du Nord. Les maîtres septentrionaux apportèrent à l'art la jeunesse attendue.

Ils étaient plus libres que les artistes du Midi ; ils n'étaient point fascinés par les modèles antiques ; ils ne croyaient point que la nature est belle exclusivement dans le calme et l'harmonie des lignes rythmiques ; ils n'ignoraient sans doute point qu'elle est grandiose dans les heures de paix, mais ils la croyaient tout aussi captivante dans les minutes drama-

(1) E. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 44.
(2) Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, vol. II, p. 203.

tiques de l'action, alors qu'elle montre ses brutalités, ses anomalies, ses vices...

L'exactitude dans la reproduction des formes devint la loi ; le symbolisme abdiqua.

L'art, peu à peu, y perdit son unité morale.

Assurément — et Ruskin l'a dit avec éloquence — le moyen-âge fut individualiste à sa façon ; mais l'individualisme allait devenir le trait *essentiel* de l'idéal nouveau. L'anonymat artistique cessa ; l'interprétation de la nature étant proclamée libre, — puisque l'on exigeait une fidélité entière de ses interprètes — les artistes s'isolèrent de plus en plus dans des recherches personnelles. Était-ce une décadence ? Était-ce une conquête ? L'unité grandiose de l'art médiéval nous inspire une trop grande affection, et certains maîtres de la Renaissance, soumis de par leur volonté propre à de rigoureuses disciplines, sont trop dignes d'enthousiasme pour que nous cherchions ici à peser la valeur des deux époques.

* * *

Ces principes nouveaux, nés au XIVe siècle, mais qui ne se répandirent dans les ateliers européens qu'au début du XVe siècle pour déterminer la physionomie de la première Renaissance, furent longtemps considérés comme une conquête du quattrocento italien. Dans ses leçons professées à l'école du Louvre, Courajod a démontré que l'art nouveau vivait en France dès le milieu du XIVe siècle, — et pour Courajod, qui développe sur ce point les idées de son maître de Laborde, ce changement capital dans les tendances esthétiques est dû à l'initiative des artistes flamands qui vécurent chez les princes français. Constamment le célèbre professeur revient sur cette idée dans le second volume de ses leçons, *Les Origines de la Renaissance :* le naturalisme moderne est né vers le milieu du XIVe siècle, en France, sous l'influence unique des maîtres flamands. Cette thèse, remarquons-le, contient trois affirmations. La première a obtenu l'adhésion de presque tous les historiens : *le sentiment nouveau de la nature est né au XIVe siècle.* (1) Il n'en est pas de même des deux dernières. Elles valent un examen sérieux, puisqu'il s'agit des origines de l'art moderne et de

(1) Dans son récent et important travail qui a paru au moment de l'achèvement de ce livre : *Das Raetsel der Kunst der Brüder van Eyck, (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses.* T. XXIV, fasc. 5), M. Dvorak présente le XIVe siècle comme la suite logique du XIIIe. Les formes artistiques des deux époques ne finissent pas moins par être essentiellement différentes.

notre passé artistique. Étudions donc le problème en tâchant, si possible, d'y apporter quelque lumière nouvelle.

Disons d'abord que cette désignation de *flamand* est employée par le professeur du Louvre et par la majorité des écrivains d'art d'une manière arbitraire pour désigner tous les artistes originaires des Pays-Bas. Les Pays-Bas, au XIVe siècle, comme de nos jours, étaient bilingues ; il y avait



Les Miracles de Saint Bavon.
Bas relief en pierre (XIIe siècle). Musée Lapidaire de Gand.

au nord les Thiois qui parlaient la langue néerlandaise ; il y avait au sud les Wallons parlant une langue d'origine romane. Les Thiois comprenaient non seulement les Flamands (c'est à dire les gens nés dans les Flandres), mais encore les Brabançons, les Limbourgeois, les Gueldrois, les Hollandais, les Zélandais, les Frisons. Or, pour les écrivains d'art, Thiois et Wallons se confondent sous la dénomination générale de *flamands*. Un Liégeois, un Dinantais, un Hutois, sont des Flamands pour tous les critiques français ou allemands dont les connaissances sur ce petit point égalent celles de Walter Scott faisant de Liége une grande commune flamande dans *Quentin Durward*.

Rigoureusement, ce mot de *flamand* ne devrait donc s'appliquer qu'aux maîtres nés dans les Flandres, et l'on verra que cette distinction méritait d'être signalée. Mais le mot depuis des siècles a pris une extension considérable, depuis le temps où Bruges, joyau des Flandres, centralisa l'art des provinces wallonnes et thioises ; au XVIe et au XVIIe siècles il

désigne la généralité des artistes des Pays-Bas. Courajod s'appuyait donc sur une tradition séculaire; il n'y avait aucun mal à ce qu'il appelât *flamands* les maîtres des Pays-Bas. Au XVII[e] siècle s'établit définitivement la distinction entre l'école flamande et l'école hollandaise; mais encore par *flamands* on entend les Flamands des Flandres, du Brabant, plus les Wallons. Faut-il donc rejeter le mot, le remplacer? Oui et non. Il en est de



ENLÈVEMENT DE SAINTE MARGUERITE PAR LE GOUVERNEUR OLYBRIUS
Fresque de la Cathédrale de Tournai, XII[e] siècle (D'après une copie à l'aquarelle de M. Tulpinck)

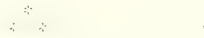
lui comme du mot gothique; le sens actuel ne répond point au sens originaire; mais un long usage a consacré l'expression devenue claire et vivante pour tous. Quand Courajod parle de l'influence flamande à propos de maîtres comme Jehan de Liége, Jean-Pépin de Huy, nous savons ce qu'il veut dire; sa démonstration n'en est point affaiblie. Les Flamands, pour lui, viennent des provinces qui constituent la Belgique et la Hollande actuelles; ce sont des Belges et des Hollandais; il les rassemble au XIV[e] siècle; il n'aurait point manqué de les distinguer au XVII[e]. Nous maintiendrons aussi dans une large mesure ce terme de *flamand*. Mais nous saurons éventuellement établir une distinction entre les Flamands brugeois, anversois, bruxellois, les séparer s'il le faut des maîtres wallons et des maîtres hollandais, et nous ne craindrons pas, à l'occasion, d'appliquer notre nouveau nom de famille: *belge*, aux maîtres nés sur notre sol.

Il s'agit maintenant de savoir, si les artistes que Courajod appelle des Flamands, ont été vraiment les promoteurs d'une révolution esthétique et les créateurs du naturalisme moderne. Aux yeux des historiens de l'art, le naturalisme est considéré comme une tendance instinctive des maîtres germaniques et comme l'apanage de l'école flamande plus encore que de l'école hollandaise. Le naturalisme ou le réalisme flamand est un dogme pour les critiques et les esthéticiens qui ont étudié notre art, pour de Laborde qui déclare, dans une page d'ailleurs admirable, « que l'art flamand n'est qu'un portrait », pour son disciple Courajod qui croit définir le style flamand en définissant le naturalisme, pour Waagen qui oppose les Flamands aux Grecs idéalistes, pour Taine enfin qui voit dans notre besoin de vérité, notre esprit positif, notre caractère calme, notre amour du confort, les origines d'un art où domine la matière et que limite la réalité. Les critiques et les philosophes contemporains ne sont pas les premiers d'ailleurs à circonscrire ainsi le champ de notre idéal. Michel-Ange, qui n'aimait point notre art, disait : « En Flandre, on peint de préférence ce qu'on appelle « paysage et beaucoup de figures par-ci par-là... Il n'y a là ni raison, ni art, « point de symétrie, nul soin dans le choix, nulle grandeur... Si je dis tant « de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement « mauvaise, mais elle veut rendre avec perfection tant de choses, qu'elle « n'en fait aucune d'une manière satisfaisante. (1) » Remarquons que cette boutade échappe au peintre de la Sixtine à une époque où les Flamands commencent à se troubler singulièrement devant la beauté italienne et reconnaissons qu'il y a peut-être une petite part de vérité dans la critique du Buonarroti.

Présentée en bloc et opposée à l'école italienne par exemple, l'école flamande se distingue par sa physionomie « naturaliste ». Admettons l'épithète. Ne soyons pas des naturalistes honteux ; gardons notre étiquette hardiment arborée par les Bruegel, les Teniers, les Brouwer. Mais que de nuances, et comme le mot sonne faux, appliqué à quelques autres de nos maîtres ? Est-ce un réaliste que Memling ? Trouve-t-on que la matière domine chez Quentin Metsys ? N'y a-t-il chez Rubens que l'amour des couleurs et des chairs éclatantes ? N'est-ce point la grâce fluide et spirituellement grave des portraits anglais de Van Dyck qui fit éclore en Angleterre une peinture *tout idéaliste ?* Ne sait-on pas qu'au XVe siècle, qui disait *flämisch* disait élégance, beauté harmonieuse ? Nombreux sont les con-

(1) Cité par H. Taine, *Philosophie de l'Art*. Hachette. 8e éd. T. 1, p. 305 et 306 (en note).

trastes, les demi-teintes, les oppositions dans ce que Taine appelle notre *caractère national*. La conception tainienne s'est néanmoins si bien vulgarisée, qu'aujourd'hui encore toute œuvre flamande, quelle qu'elle soit, à quelque époque qu'elle appartienne, est à première vue jugée réaliste. Le chanoine Dehaisnes, dans son *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle,* — monument d'érudition sûre, de patience enthousiaste, d'information inépuisable — est hypnotisé par ce commandement esthétique : l'art flamand est naturaliste. Le phénomène est topique et veut qu'on s'y arrête. Aussi bien, en suivant Mgr Dehaisnes dans quelques-unes de ses démonstrations, aurons-nous l'occasion de franchir à grands pas les stades primitifs de notre art et d'apprécier si le naturalisme soi-disant immémorial de notre race était tel qu'une révolution internationale devait en sortir.



Dès le début de son travail, et tout en accordant aux populations wallonnes un esprit fin et un goût satirique, le chanoine Dehaisnes écrit : Pour la plupart de nationalité germaine, les populations du nord-est de la « Gaule tiennent de cette origine, des tendances vers le naturalisme dans « l'art. » (1) On chercherait vainement dans son livre une preuve de ce naturalisme primordial. Nous sommes naturalistes parce que Germains. L'innéité du naturalisme germanique n'est pas à discuter. Inclinons-nous et continuons. Après avoir indiqué que les Atrébates, les Morins, les Nerviens et les autres peuples qui occupèrent la Gaule Belgique durant les six siècles antérieurs à la domination romaine ne furent point dépourvus de sentiment artistique, le chanoine Dehaisnes parle de la pénétration de l'art romain. Il énumère les œuvres de ce temps, conservées dans les musées de Douai, de Lille, et citant la *Vénus*, la *Maternité,* les dieux du rire, les bustes, les animaux, et les autres statuettes de terre cuite qui nous sont restées du célèbre atelier de céramique de Moulins, il assure que leur caractère dominant c'est l'expression dans les physionomies, une tendance « vers la vérité réaliste et le goût du rire et de la caricature ». (2) Il passe ensuite aux invasions des Barbares, retrace le règne des premiers rois francs, et montre l'Église civilisatrice envoyant dans les régions septentrionales des missionnaires qui partaient de Rome, de Grèce, du centre et du midi de la

(1) Mgr Dehaisnes. *Histoire de l'art,* Lille. Quarré, 1886, p. 4.
(2) Ibid, p. 8.

Gaule. Au VIe et au VIIe siècle vinrent parmi nous des moines irlandais, entre autres saint Liévin ; ils firent connaître aux descendants des Gallo-Romains et des Barbares, dit le célèbre archéologue des peintures et des « manuscrits où dominait le réalisme » et qui « tournèrent ainsi vers le réalisme dans l'art des imaginations qui d'elles-mêmes y étaient déjà portées ». (1)



[illegible] Église Saint-Jean, Liège

Poursuivons. Nous voici donc au VIIe siècle. Il fut passionnément religieux et éleva dans notre pays les puissantes abbayes de Lobbes, de Saint-Pierre, de Saint-Bavon, de Saint-Ghislain, « maisons de prière, ateliers, écoles » dont les moines étaient des savants et des artistes : architectes, peintres, orfèvres. Rappelons les règnes des rois mérovingiens et carlovingiens, donateurs prodigues, bienfaiteurs des couvents et des églises ; rappelons aussi la Renaissance de Charlemagne, couronnement éphémère de ces prodigalités et de ces bienfaits... L'œuvre grandiose de l'empereur d'Occident et de ses leudes devait être emportée en peu d'années par le torrent scandinave. Durant le IXe siècle les ruines s'accumulèrent. Les Hongrois succédèrent aux Normands. Ce fut une terrible hécatombe d'églises, d'abbayes, de statues, de châsses, de vases sacrés, de livres enluminés. On ne respira qu'au Xe siècle. Alors seulement on se remit à tailler la pierre, à sculpter l'ivoire, à historier des missels. Les traditions celtiques, gauloises, gallo-romaines, mérovingiennes, carlovingiennes étaient mortes. Les pillages des Normands et des Hongrois introduisaient dans l'histoire de l'art un siècle de stérilité et de mort. Et pourtant, que voit-on reparaître à l'horizon des temps nouveaux, comme une obsession, ou plutôt comme un gage de calme après l'orage ?

(1) M[illegible] [illegible]. Op. cit. p. 12

Notre heureux naturalisme.

Mgr Dehaisnes l'affirme. Il reconnaît dans l'imagerie de pierre du XIe siècle le naturalisme des Gaulois, tel qu'il s'était manifesté à Moulins. Mais sa thèse est contredite par la riche série de faits qu'il expose. Il nous parle des artistes italiens appelés par Charlemagne et entretenus par les grands officiers de son palais ; il mentionne les travaux exécutés à Aix-la-Chapelle par un artiste que les chroniqueurs appellent « le célèbre peintre italien Jean » ; il insiste sur l'influence byzantine qui s'affirme aussitôt la terreur normande terminée, dès la fin du IXe siècle, dans les ivoires et les étoffes ; il montre à merveille que dès le XIe siècle, les sceaux des comtes de Flandre et de Hainaut, des évêques, des chanoines, des seigneurs sont des œuvres très remarquables, plus nerveuses, plus caractéristiques que les sculptures de pierre contemporaines et il donne la raison certaine de cette supériorité. En effet les cornes, verres, agathes, onyx, cornalines avec sujets païens n'étaient pas rares dans nos régions et passaient pour des talismans que l'on utilisait comme cachet : Jupiter figurait sur le sceau d'un chanoine de Lille, Mars sur celui du chapitre de Bruges, Vénus sur celui d'un chanoine de Condé, Pégase sur celui des échevins de Bourbourg, etc. Il est indiscutable que l'emploi de ces camées et de ces pierres gravées antiques exerça la meilleure influence sur la gravure sigillaire. En réalité, quelle est la conclusion à dégager de ces



SAINT CHRISTOPHE.
Fresque de l'hôpital de la Biloque, Gand (XIIIe siècle).
(D'après une copie à l'aquarelle de M. Tulpinck.)

remarques? C'est que la lumière, c'est-à-dire l'enseignement artistique, avant comme après les invasions normandes, vient de l'antiquité, de l'Orient, des régions méridionales. Mais le naturalisme flamand est intangible et inamovible; il faut le découvrir malgré tout et partout; c'est ce que fait Mgr Dehaisnes; c'est ce qu'ont fait avec lui tous nos compatriotes. Notre art roman, notre art gothique annonceraient suivant eux l'idéal naturaliste du xve siècle.

Avouons qu'ils se sont trompés. Leur credo naturaliste a faussé leur jugement critique. J'espère démontrer dans le prochain chapitre que notre art du xiie, du xiiie et en grande partie du xive siècle est idéaliste, soit qu'il subisse des influences germaniques dans l'est du pays, soit qu'il s'imprègne du caractère français dans l'ouest et particulièrement dans les Flandres. En étudiant les œuvres conservées sur notre sol, nous constaterons que notre art n'évolue que dans le dernier quart du xive siècle. Mais avant d'aborder cet examen il nous faut aujourd'hui épuiser quelques considérations d'ensemble.

* *

Nous voici donc revenu au xive siècle, le siècle de la Révolution. Elle est internationale. Courajod en avait bien le sentiment, mais pour préciser la pensée du grand professeur disons qu'elle est l'œuvre non seulement des Flamands, mais encore des Hollandais, des Wallons, des Italiens, — un grand nombre de « Lombards » vivaient à Paris — et, reconnaissons-le, des Français eux-mêmes. Et c'est vraiment en France que se manifestent les premiers signes du Renouveau. Comment s'en étonner? Toutes les races chrétiennes n'avaient-elles pas été soumises à la beauté française du xiiie siècle? La sublime scholastique des imagiers de Chartres, de Paris, de Reims, avait été l'école indiscutée de l'art européen; le génie de Giotto se serait lui-même enflammé au charme lumineux des miniatures parisiennes. Le prestige d'une telle école ne pouvait mourir au bout de cent ou cent cinquante ans. L'impulsion avait été trop forte. Pendant tout le xive siècle, Paris resta le grand foyer artistique de l'Europe septentrionale. Près de la Porte Saint-Denis — appelée Porte aux Peintres — s'alignaient les boutiques des imagiers, ouvriers d'entaillures, huchiers, peintres de retables, etc., où l'on voyait briller les statues d'apôtres enluminées et dorées, les ornements liturgiques en pierre ou en bois, les riches enseignes. (1)

(1) Cf. Courajod : *Leçons*, vol. II, p. 16

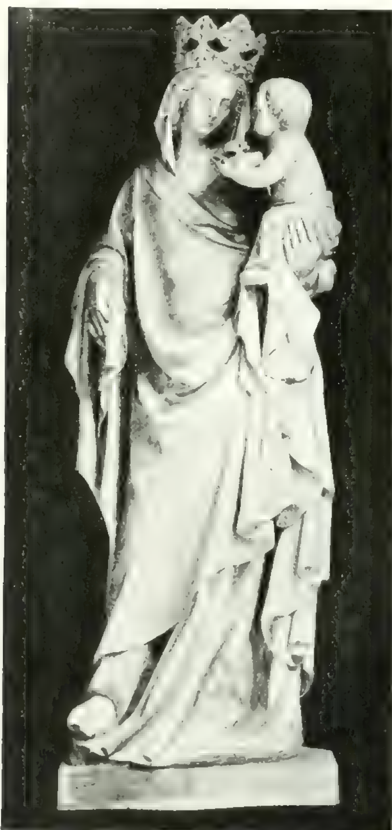
Les princes français soutenaient avec ardeur ce mouvement. Pourvus d'un admirable instinct artistique, les Valois « firent de leur cour le rendez-» vous des lettrés et des artistes, non seulement de toutes les provinces » françaises, mais encore de toutes les nations. » (1) Centre intellectuel de l'Europe sous Philippe VI et Jean II, Paris voit l'apogée de son hégémonie artistique sous Charles V, qui régna de 1364 à 1380. Ce monarque, à qui plusieurs cardinaux offrirent la tiare, que Christine de Pisan appelle *saige artiste, vray architecteur, deviseur certain, prudent ordeneur,* Charles V construit lui-même ses édifices, s'entoure d'une suite fastueuse où l'artiste, pour la première fois, prend rang et titre. Charles V est le premier Mécène moderne. Il tire l'artiste de la foule obscure pour en faire un favori.

Capitale de l'art, Paris resta la capitale de luxe. Les grands vassaux de la couronne, les seigneurs de province y séjournaient. Les comtes de Flandre, d'Artois et de Hainaut y avaient des hôtels, ainsi que les ducs d'Anjou, de Berry, de Bourgogne. Les étrangers y affluaient. On y rencontrait des souverains comme les rois de Navarre, de Bohême, de Majorque, d'Écosse, l'empereur d'Allemagne lui-même. Cité cosmopolite comme de nos jours, elle accueillait volontiers les nouveautés. La civilisation tout entière d'ailleurs, changeait d'aspect; elle avait perdu sa physionomie féodale; la chevalerie mourait avec les Croisades; une autre aristocratie s'était formée, mélangeant les dignitaires, les bourgeois enrichis, les fonctionnaires de la cour, les nobles de race, les banquiers parvenus. Dans cette société nouvelle l'argent, la pompe, les honneurs jouaient un rôle inattendu, tuaient les aspirations gothiques. Ce monde embourgeoisé voulait un art plus positif, plus matériel, plus soumis aux réalités terrestres. Cet art naquit en effet; il créa tout d'abord le portrait, puis des corps réels et des draperies vivantes; il ne craignit même pas, dès la fin du XIV[e] siècle, de pousser l'expression jusqu'à la grimace. Ces phases successives de l'évolution étaient déterminées par un effort international qui avait une tendance à se concentrer à Paris; mais elles furent surtout constatées dans une série d'œuvres exécutées par des maîtres belges et déduites d'une série de faits intéressants des artistes de notre race.

Remarquez cette anomalie: dans les créations du XIV[e] siècle, conservées sur notre sol, le nouvel idéal n'apparaît qu'aux environs de 1375; en France, au contraire, il se montre dès le commencement du XIV[e] siècle et ses protagonistes sont précisément des maîtres flamands et wallons.

(1) COURAJOD. *Leçons,* V. II, p. 7.

L'explication de ce phénomène est aisée. Nos meilleurs maîtres suivaient leurs seigneurs à Paris ou s'y installaient de leur propre gré, voulant vivre au cœur de la production. De nombreux orfèvres et hauteliceurs flamands habitaient la capitale française. Le sculpteur Jean-Pépin de Huy et le peintre Pierre de Bruxelles furent reçus bourgeois de Paris dans le premier quart du XIVe siècle ; Jean de Bruges et Jean de Liége furent, le premier peintre, le second maître-tombier de Charles V, et ces quatre artistes, avec Jean de Beaumetz d'Arras, et André Beauneveu, de Valenciennes, collaborèrent puissamment au mouvement nouveau. (1) Mais, aussi, ils venaient d'un pays singulièrement riche et développé.



[illegible]

*

Et surtout ils venaient d'un pays où la démocratie jouait un rôle dominant. Avant d'être dans l'art, le naturalisme fut dans les cœurs. Le vrai souverain des Flandres, au XIVe siècle, c'est le Ruwaert de Gand, c'est Jacques Van Artevelde, « l'esmouveur du peuple », le Rienzi du Nord. On a dit cent fois à quel point nos cités d'alors s'étaient enrichies et comment l'orgueil communal s'est symbolisé dans des monuments impérissables. Certes, les communes italiennes, à la même époque, grandissaient en gloire, en richesse, en beauté. Mais l'opulence flamande, qui trouvait sa source dans une industrie essentiellement populaire : la fabrication des draps et des étoffes de laine, gardait une empreinte plus profondément démocratique.

(1) Rien n'éclaire mieux ce qui se passa alors que ce qui se produit aujourd'hui. La jeune Belgique se développe d'une manière prodigieuse au point de vue industriel, commercial, artistique, littéraire. Mais le pays est petit. Ses artistes ont besoin de la consécration parisienne; un grand nombre d'entre eux se fixent à Paris, — surtout les écrivains — y réussissent, et, comme Maeterlinck, exercent une large action sur leur temps.

Il est très injuste de prétendre, au surplus, que les villes flamandes n'étaient préoccupées que de marchandises. (1) Communes et marchands donnaient l'exemple de la prodigalité. Reprenons l'ouvrage de Dehaisnes. Ouvrons-le cette fois avec une entière confiance. Écoutons ce qu'il nous révèle de la richesse de nos cités, de nos bourgeois au XIVe siècle. Les archives énumèrent les innombrables vases d'or, d'argent, les tapisseries, les trésors de nos marchands. Les seigneurs, stimulés par l'exemple des rois de France et jaloux de ces bourgeois fastueux, s'entourent d'un luxe royal, vivent avec une suite de trouvères, de jongleurs, de nains, de ménestrels, d'imagiers. Nous avons conservé des inventaires de leurs biens. C'est une prodigieuse vision d'orfèvreries, de pierres rares, de métaux précieux, où l'or et l'argent sont transmués en œuvres pieuses et profanes, où s'accumulent les épées, les calices, les châsses, les coupes, les missels, les sceaux. Le XIVe siècle prélude avec éclat aux folies bourguignonnes...



SAINT GERMAIN
Statue en bois, XIVe siècle. Église Notre-Dame, Huy

Lisons aussi Dehaisnes pour apprécier l'activité artistique de nos communes à cette époque. Tournai, siège de nombreuses abbayes et d'une puissante collégiale, « forteresse avancée » de la France, possède des orfèvres, des batteurs et fondeurs de laiton, des peintres, des verriers, des tapissiers, des ouvriers de soie, de « haute liche », des ouvriers de broderie, des tailleurs de lame

(1) Cf. PAUL VITRY : *Exposition des Primitifs français. Les Arts*, p. 14.

et des tailleurs de pierre. C'est au XIVe siècle que la ville reconstruit son beffroi en partie peint et doré.

Vers le même temps, Ypres décore richement l'extérieur de ses Halles. On « surora » les pennons, les chevaliers et le sagittaire hissés sur le faîtage et les tourelles; on polychroma la lanterne; on peignit le beffroi et l'on employa à cette occasion l'or battu, le blanc de plomb, le vermillon, l'ocre, le vert, le vernis, l'huile. A Bruges, ce fut la Maison de ville qui s'éleva au XIVe siècle; c'est la plus ancienne de nos maisons du peuple; elle fut recouverte de peintures, de sculptures, de dorures. Elle était ciselée comme une châsse et brillante comme un retable. L'état actuel ne peut nous donner aucune idée de sa grâce ancienne qui fut parachevée au XVe siècle par Jean Van Eyck lui-même. Le célèbre artiste étoffa de couleurs six statues qui décoraient la façade. Je ne cite ici que quelques faits essentiels pour caractériser la vie artistique de nos communes. Remarquons le goût de la polychromie proclamé par les édifices, le goût de l'orfèvrerie affirmé par les inventaires; ces traits dominants devraient guider la critique dans l'analyse de notre peinture du XVe siècle. Constatons encore que nos vieux maîtres songèrent les premiers à s'associer, à former ces gildes de la Vierge, de saint Luc, de saint Eloi, de saint Jean si étroitement apparentées aux corporations marchandes et ouvrières. Notre activité était toute pratique et réaliste, — et dès qu'elle produisit ses beaux fruits au XVe siècle, elle communiqua à la foi qui régnait dans nos œuvres comme dans nos cœurs un inoubliable accent de conviction et de profondeur.

Mais, au XIVe siècle, nos plus grands maîtres émigraient à Paris; et, tandis que des énergies nouvelles germaient et fleurissaient dans les villes du Nord, — aussi bien d'ailleurs en Hollande qu'en Belgique — Paris restait le centre vers lequel affluaient les courants nouveaux, qui captait toutes les sources de la beauté septentrionale.

* * *

Cela dura jusqu'au commencement du XVe siècle, pendant les cent ans qui marquent la transition de l'ère gothique à l'ère moderne et durant lesquels le nouveau système se précisa. Puis, brusquement, les catastrophes politiques renversèrent l'hégémonie parisienne. Des guerres atroces avaient épuisé le royaume de France. — La savante organisation sociale, l'ingénieuse culture intellectuelle préparée par Charles V, répandue par la librairie du Louvre, l'humanisme naissant, tous les éléments de rénovation disparurent

» à la fin du règne de Charles VI et pendant la domination anglaise. (1)
La Bourgogne échappa seule à la dévastation. La Renaissance, constatée par Renan, Viollet-le-Duc, puis Courajod, voyait son élan arrêté dans le centre; comme une plante vigoureuse et qui veut vivre, elle porta ses branches ailleurs. Elle alla fleurir dans le Berry, à la cour de Jean le Magnifique, et en Bourgogne. A Dijon elle produisit des chefs-d'œuvre; ceux du Hollandais Claes Sluter. Flamands et Wallons avaient incarné, sinon créé, la première Renaissance des Valois; Claes Sluter incarne la Renaissance bourguignonne. Pendant le XIVe siècle, à droite, à gauche, et à Paris plus qu'ailleurs, les maîtres avaient cherché, tâtonné, lutté vaillamment. Un génie surgit et soudain l'idéal des temps nouveaux s'inonde de lumière. L'ère des recherches est passée. Grâce à Sluter, la révolution septentrionale triomphera désormais dans l'Europe entière et ralliera les Italiens eux-mêmes, Pisanello, Jacopo della Quercia, Donatello.

Pourtant, quelque chose manquait à la gloire des communes belges. Elles avaient envoyé les prophètes de l'art nouveau à Paris sous les Valois; ses souverains légitimes règnaient sur cette Bourgogne d'où rayonnait le génie de Sluter. Mais elles assistaient de loin à toute cette gloire; sur le sol belge, aucun génie complet, suprême, ne proclamait la richesse de notre race, son amour des couleurs, sa passion esthétique des pierres précieuses et de l'or. Alors, le soleil se leva à l'est de notre pays, dans la principauté de Liége, et embrassant tout notre sol dans son orbe magnifique, se coucha à l'ouest, dans les splendeurs inoubliables de Bruges. Et l'astre des Van Eyck étincela sur le monde...

Gardons-nous de l'esprit de clocher, répètent les érudits, qui, d'ailleurs, pratiquent ce noble détachement avec une extrême rareté. Et, par parenthèse, le patriotisme n'est pas l'ennemi; il contribue à l'exaltation des œuvres; il répand l'amour de la beauté, qui vaut peut-être mieux que l'intelligence de l'art. Toutefois, nous avons loyalement signalé les points faibles d'une doctrine flatteuse qui fait de nos ancêtres les précurseurs de l'art moderne. Une analyse très superficielle de notre génie national montre à l'évidence que si notre école fut réaliste dans son ensemble, elle ne le fut point avec cette constance, cette fatalité que l'on dit. Notre art du XIIe et du XIIIe siècle fut comme tout l'art médiéval soumis à des conceptions synthétiques et pénétré d'idéalisme. Peu d'œuvres du XIVe siècle, conservées dans notre pays, trahissent cette « curiosité passionnée de la nature » qui révo-

(1) COURAJOD : *Leçons,* vol. II, p. 12.

lutionna la beauté chrétienne. Voilà, me semble-t-il, assez d'aveux. Quelques-unes de ces constations ont été soumises à la critique. Que s'est-il passé ? On a voulu aussitôt nous enlever ce qui, de temps immémorial, avait passé pour un fruit de notre sol. Les érudits, qui planent, comme chacun sait, au-dessus des préjugés et des querelles, ont laissé entendre que nos vieux maîtres avaient joui d'une injuste gloire. Les critiques français se sont tout simplement annexé les maîtres belges qui avaient travaillé en France. Les Hollandais, derrière le grand nom de Sluter, ont proclamé que le réalisme moderne était né en Hollande. On avait tout accordé à nos ancêtres ; on voulut tout leur reprendre. Cette injustice est puérile ; le souvenir éclatant des Van Eyck la rejette dans l'ombre. La chrétienté avait été attentive aux créations de Sluter ; mais elle fut subjuguée définitivement par les Van Eyck. Hubert et Jean achevèrent la conquête. Il y a peu de maîtres au xve siècle en Italie, en Espagne, en France, en Allemagne et, naturellement, dans les Pays-Bas qui n'aient eu la hantise, le respect ou le souvenir de leur génie.



[illegible]
[illegible]
Musée Lapidaire de Gand

Par eux, l'idéal du Nord règna à peu près sans partage jusqu'au commencement du xvie siècle. A ce moment, ramenés par l'étude des canons vitruviens et des doctrines platoniciennes vers les formes synthétiques et la beauté idéale, les Italiens inaugurèrent brillamment l'ère du néo-classicisme. Mais l'observation de la nature demeurait pour tous les artistes un besoin essentiel. Michel-Ange étudiait l'anatomie dans les hôpitaux ; Raphaël, rejetant les poncifs péruginesques, prenait pour modèles ses camarades d'atelier ; Léonard de Vinci, voulant dépasser la nature, l'observait avec une rigueur objective de savant. La beauté classique n'a pas rompu avec le naturalisme septentrional ; le destin confia, semble-t-il, à la pensée puissante des Michel-Ange, des Raphaël, des Léonard la mission d'harmoniser en leurs œuvres le spiritualisme, qui apparut dans une apothéose suprême, et le réalisme qui n'arrêta plus son cours. Faut-il s'étonner de l'impression que le peintre des Stances, celui de la Sixtine, celui de Sainte-Marie-des-Grâces produisirent sur les maîtres flamands du xvie et du xviie siècle ? Aucun



ANDRÉ BEAUNEVEU (?)
Statue de sainte Catherine
Marbre. (Eglise de Notre-Dame à Courtrai). Fin du XIVe siècle

de ces dieux latins ne méprisait la vie. En eux se retrouvait le sentiment de la réalité découvert par les humbles artisans des régions nordiques.

Les frères des grands communiers du XIVe siècle avaient créé le portrait, le paysage, genres où brillèrent plus tard les Velasquez, les Franz Hals, les Giorgione, tous les impressionnistes de la Renaissance, tous les maîtres du XVIIe, puis du XVIIIe siècle, genres qui restent avec David, Ingres, Corot, les plus authentiques richesses de l'art contemporain. C'est pourquoi l'on peut dire que la beauté moderne est sortie des principes inaugurés par les maîtres du Nord, que le XIVe siècle fut une époque solennelle dans l'histoire de l'art, et que, entre nos grands ancêtres, ceux que nous devons chérir d'un amour particulièrement tendre et respectueux, ce sont ceux qui résumèrent définitivement les conquêtes septentrionales, les maîtres de l'*Adoration*, les évangélistes de notre art et de l'art moderne, les frères Van Eyck.

CHAPITRE II

OEuvres des XIIe, XIIIe et XIVe siècles conservées en Belgique

Melchior Broederlam



[illegible]

Notre premier chapitre contient deux assertions qui veulent être prouvées avec quelque détail. Rappelons la première; nous l'examinerons d'abord. Au courant du XIIe, du XIIIe et dans la plus grande partie du XIVe siècle, les œuvres conservées sur notre sol ne se distinguent nullement par leur caractère réaliste. Le chapitre suivant illustrera la seconde affirmation : nos artistes, au XIVe siècle jouèrent, en France même, un rôle de premier plan, un rôle décisif dans la révolution d'où sortit l'idéal moderne.

Abordons la première démonstration et voyons rapidement le XIIe siècle.

Tandis que la France possède les sculptures si étrangement impressionnantes de Vèzelay, de Souillac, d'Autun, de Moissac, qu'avons-nous conservé de cette époque? Dans la partie occidentale de notre pays, le *Baptême* de la Chapelle du Saint-Sang de Bruges, les sculptures de la porte Mantile de Tournai, celles de la Porte Samson à Sainte-Gertrude de Nivelles,

le double bas relief des *Miracles de Saint-Bavon* à l'abbaye de Saint-Bavon à Gand. Ce sont des produits d'un art rude, souvent dramatique. M. Kœchlin a raison de dire qu'il a fallu quelque bonne volonté aux archéologues pour y distinguer une originalité féconde et surtout pour y trouver « le germe de « ces qualités d'observation personnelles qu'ils estiment inhérentes à la future sculpture belge. » (1) Allons nous trouver un réalisme plus sensible dans les produits de la région mosane, qui sont d'un art supérieur et par conséquent plus significatif? Les sculptures de l'église de Saint-Maur à Huy, celles de l'église Saint-Servais à Maestricht n'ont point de caractère précis. La *Vierge de Dom Rupert* (musée archéologique de Liége) est d'une facture très caressée, d'un charme très doux, mais sans aucune intention physionomique. Et nous voici devant les superbes fonts baptismaux de Saint-Lambert de Liége. Aujourd'hui à Saint-Barthélemy, ils furent exécutés entre les années 1138 et 1142 par un fondeur de génie qui s'appelait, croit-on, Renerus (2); ce dont je suis pour ma part absolument certain, c'est que l'auteur de ces fonts avait la grandeur simple, la poésie grave, la *facture classique* qui caractérisent deux siècles plus tard les œuvres du plus grand sculpteur trécentiste : André de Pise.

Passons à la peinture.

Le XIIe siècle est l'époque où les maîtres français dessinent les lourds conquérants des tapisseries de Bayeux, conçoivent les figures grandioses et pures de la chapelle du Liget, de l'église de Poncé, de la chapelle Saint-Michel à Rocamadour, et racontent noblement à Saint-Savin les origines du monde d'après l'Ancien Testament. Les mosaïstes italiens décorent les voûtes de Saint-Marc de compositions pathétiques; des peintres allemands peignent au couvent de Bauweiler un Samson et un saint Hippolyte « d'une remarquable beauté d'attitude ». (3) Partout on reconnait la tradition italo-byzantine établie par les mosaïques de Ravenne.

Nous avons conservé dans notre pays deux témoignages assez considérables de cette peinture aux accents ravennates. Ce sont les figures peintes à l'ancienne abbaye de Saint-Bavon, vêtues de longues tuniques en tissu quadrillé et rappelant à la fois les peintures de la chapelle du Liget et

(1) RAYMOND KŒCHLIN. *La sculpture belge et les influences françaises aux* XIIIe *et* XIVe *siècles*. 1903. p. 5.

(2) Cf. le remarquable travail de M. G. KURTH : *Renier de Huy, auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liége et le prétendu Patras. Bulletin de l'Acad. royale de Belgique. Classes des Lettres etc.* 1903, n° 8. Cf. aussi DESTRÉE, *L'Auteur des fonts bapt. de St-Barth. Bulletin des Musées royaux,* Déc. 1903 ; et H. ROUSSEAU : *Les fonts bapt. etc. Bull. des Musées,* Juin-Juillet 1904.

(3) WAAGEN. *Manuel de l'Histoire de la Peinture*, p. 30.

certains personnages des mosaïques de San Vitale; puis les peintures de la cathédrale de Tournai. Ces dernières représentent la Jérusalem Céleste et la légende de sainte Marguerite. Sur un fond bleuâtre qui est resté d'un grand charme, la légende groupe des figures aux teintes plates et peu variées. On voit d'abord le gouverneur Olybrius à cheval faisant signe à deux



[illegible]
[illegible]

hommes d'armes d'enlever Marguerite qui garde un troupeau, puis la jeune fille trainée devant le tyran, ensuite les tourments endurés par la sainte dans sa prison, Marguerite dévorée par un dragon, tentée par le diable, mourant par le glaive et finalement emportée au ciel... La composition est claire, l'ordonnance déjà remarquable dans sa noblesse simple. L'importance de cette œuvre égale presque en peinture celle des fonts de Saint-Barthélemy en sculpture; nous y trouvons les mêmes tendances au grand style; l'intérêt se concentre dans les personnages; les accessoires sont exclus. Le chanoine Dehaisnes tout en y voyant quelque chose qui

annonce Fra Angelico ne manque pas d'y découvrir l'art plus naturaliste des maîtres flamands de l'école primitive ! » (1)



Le XIIIe nous trouve encore moins réalistes si possible. C'est le siècle du



Plaque funéraire en pierre de Tournai
de Pierre Sakespee (†[illegible]) et de M. Jean du Pluvinage (†[illegible]) Musée d'Arras

spiritualisme français et nous nous francisons sans retenue. Nous fréquentons les écoles et les foires de France ; nos princes ont une culture toute française. La monarchie de Philippe-Auguste et de saint Louis jouit d'un prestige politique considérable, qui n'est dépassé que par le prestige des

(1) *Histoire de l'Art*, p. 107.

imagiers de Chartres, de Reims, de Paris. La beauté française conquiert sans résistance tout l'art européen ; elle est la beauté chrétienne par excellence. Les successeurs de Nicolas de Pise s'en pénètrent. Chez nous le tympan de l'hôpital de Bruges, un peu lourd peut-être dans le détail, mais d'une grâce parfaite dans son joli rythme architectural, une admirable *Vierge* à Saint-Jean de Liége, encore recouverte de ses vieux ors, les tombes d'Henri Ier, de sa femme Mathilde et de sa fille Marie dans l'église Saint-Pierre de Louvain, disent l'annexion artistique de nos régions par la grande suzeraine du Sud.

La puissante expansion de l'esthétique française ne se fait pas sentir d'une manière aussi tyrannique dans la peinture européenne du XIIIe siècle, et bien que les miniaturistes parisiens fussent très admirés, des écoles brillent d'un éclat original en Italie et en Allemagne.

Les mosaïstes romains Jacques Torriti, Jacques de Camerino créent des figures réelles déjà par la robustesse des corps, puis viendront Cimabue(?) Duccio, annonciateurs de Giotto. En Allemagne une primitive école colonaise chantée par Wolfram d'Eschenbach rayonne à Hidelsheim, à Bonn, à Brunswick, à Bamberg. Constatons dès à présent cette importance des peintures italienne et colonaise. Le XIIIe siècle français si fécond en miniaturistes leur oppose comme grandes œuvres les fresques de Cahors d'un réalisme très vague. En Belgique nous avons du XIIIe siècle les fresques de la Biloque à Gand (1) assez primitives. On y voit trois anges soutenant une tapisserie à rinceaux, puis plus bas le Christ bénissant sa mère. Un saint Christophe et un saint Jean complètent ces vénérables vestiges. Les teintes sont plates ; les auréoles d'or ou d'argent ont tourné au noir ; des cernures sombres marquent les contours ; les pieds sont énormes. Le *Christ bénissant* semble pour l'élégance de certains traits et l'idéalité de la physionomie, une miniature française agrandie ; dans le *saint Christophe* se perpétuent les figures de l'art chrétien primitif... Je ne vois pas que ces réminiscences augustes, cette élégance française et ces gaucheries soient d'accablants indices de notre réalisme futur.



Que nous revèlera dans notre pays le XIVe siècle, le siècle du Renouveau ? La plus grande activité artistique règne dans nos grandes communes,

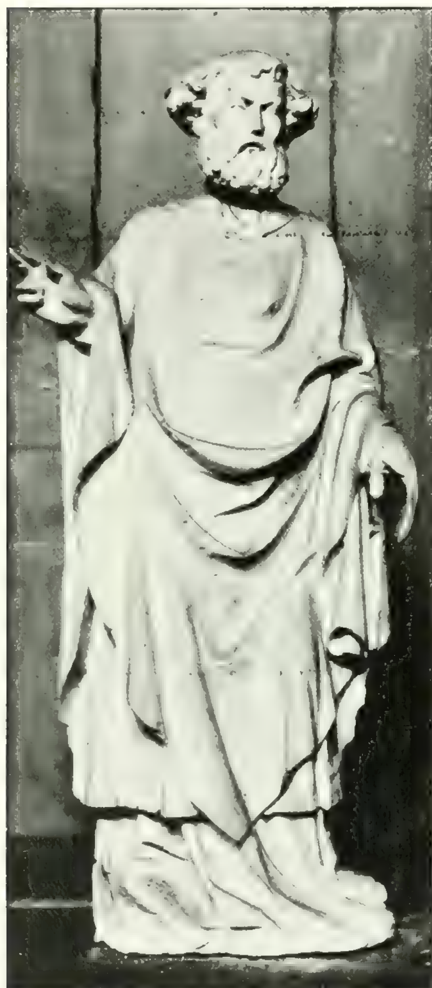
(1) Pour M. Hymans la salle que décorent ces peintures est du XIVe siècle. Cf. *Gand et Tournai. Les villes d'art célèbres*, p. 175.

comme je l'ai dit. Mais tandis que l'Italie montre les œuvres de Giotto de Simone di Martino, d'Ambrogio Lorenzetti, d'Orcagna, d'André de Pise, tandis que la France possède des chefs d'œuvres de sculpture en grande partie exécutés par nos maîtres, nous n'avons hélas ! conservé sur notre sol que très peu d'œuvres de nos artistes du XIVe siècle. Examinons la sculpture d'abord. L'esprit français continue d'inspirer nos maîtres. Si nos imagiers ajoutent un léger accent de maniérisme à la noblesse du XIIIe siècle ce n'est point par oubli de la tradition, c'est que, à l'exemple des maîtres parisiens ils essayent de ranimer les conventions par des raffimenents techniques. Cela est sensible dans quelques belles figures de madones et de saintes : la jolie *sainte Catherine* d'Anderlecht, décapitée malheureusement ; la *Vierge* du grand portail occidental de la cathédrale de Tournai, simple, noble comme une vierge française du XIIIe siècle, avec quelque trace de maniérisme dans son attitude déhanchée et les escaliers de son manteau ; et la *Vierge* au portail sud de l'église de Hal, d'une souveraine dignité, avec un visage tragique, et qui serait une œuvre d'exceptionnelle inspiration, si le manteau souple et grandiose à droite, ne montrait à gauche les volutes des maniéristes français, chevauchant les unes sur les autres et formant un amas d'étoffes entremêlées sans naturel. Je ne cite que des figures maîtresses et trop peu connues dans notre pays. Elles disent le mérite éclatant de notre statuaire. Elles prouvent aussi la persistance des traditions françaises sur notre sol. (1

Notre sculpture monumentale mérite un coup d'œil. Une influence allemande est visible dans les œuvres de la région mosane, notamment dans le curieux portail de Notre-Dame de Huy aux figures d'ailleurs assez déchiquetées. L'inspiration française reparait dans l'*Abraham recevant les âmes dans son sein* (Notre-Dame du Lac à Tirlemont), dans les *Prophètes* d'une noblesse un peu convenue du porche occidental de Tournai, dans le *saint Germain* en bois de Notre-Dame de Huy avec son sourire suave et son corps figé. Quant au *Sergent d'armes du Beffroi* (musée lapidaire de Gand) faut-il voir dans sa masse terrible la matérialisation des énergies démocratiques naissantes? La figure date de l'année 1338. Elle reproduit assez fidèlement le costume militaire du temps : timbre conique, haubert de mailles, cubitières, targe et glaive. Tenons-nous enfin une œuvre naturaliste ? Le géant s'élevait à cinquante pieds du sol ; il avait

(1) Dans le prochain chapitre en parlant de maître André Beauneveu nous mentionnerons une admirable *sainte Catherine* conservée à Courtrai.

trois compagnons et les quatre statues se dressaient aux angles du palladium gantois. L'artiste avait compris qu'il fallait à cette hauteur non des statues délicatement modelées, mais des blocs à larges pans dont la silhouette s'affinerait en lignes hiératiques sur le fond céleste.



Ni les sculptures funéraires, ni les sculptures décoratives ne laissent soupçonner les caractères futurs de notre art. Le musée archéologique d'Ypres possède quatre têtes décoratives en bois provenant de l'ancienne salle échevinale ; on les considérait comme d'irréfutables témoignages de notre naturalisme. Ces têtes sont d'un modelé savant, puissamment stylisé ; trois d'entre elles s'éclairent d'un sourire fin ; une quatrième contracte son visage en une grimace douloureuse et légèrement comique. Mais le travail du ciseau dans ces quatre masques et dans leurs boucles en spirale est guidé par l'imagination charmante et contenue de l'artiste et non par un violent désir d'interpréter fidèlement la nature. Parmi les sculptures funéraires du XIV[e] siècle nous citerons : les tombeaux de l'abbaye de Cambron avec leurs trois figures gisantes, calmes et traditionnelles, et la statue en pierre noire de Jean de Walcourt dans l'église d'Anderlecht, œuvre imposante mais sans grande nouveauté. Une sorte de classicisme s'impose à toutes ces productions ; les ateliers belges sont de petites académies où règne la superstition de la beauté française ; les maîtres vivent d'un vieil idéal qu'il respectent jalousement et qui d'ailleurs leur inspire souvent des accents très élevés.

Des idées nouvelles surgissent vers 1375. Une génération paraît, qui brise les moules des maîtres maniéristes et idéalistes. Des imagiers tournaisiens en qui Waagen voit trop complaisamment les précurseurs des Van Eyck, taillent des portraits de donateurs, lourds, barbares, savoureux. Le plus ancien de ces monuments est au musée d'Arras ; il remonte à l'année 1375 environ ; on y voit notamment l'effigie pesante et vraie de maître Jean du Pluvinage. Puis tout un groupe de sculpteurs de retables entre en ligne, épris de vie réelle et populaire. Ils mêlent les scènes familières au sujets sacrés et annoncent les francs conteurs de l'art flamand. Leur chef d'œuvre est le retable de Haekendover près de Tirlemont. Il n'en reste que des statuettes isolées et quelques petits groupes. On a reconstitué l'ensemble avec plus ou moins d'exactitude. Malgré d'évidentes erreurs, on y lit clairement le génie de l'imagier. Le retable représente « la fondation miraculeuse du sanctuaire de Haekendover et l'histoire » de trois vierges qui firent construire » successivement trois églises, que les » anges détruisaient l'une après l'autre pour éprouver la foi des pieuses fil- » les. » (1) Si les statuettes de Dieu le père, des saints et des saintes gardent comme un accent d'atelier dans leur excellente facture, que dire par contre de la bonhomie, de la justesse expressive, de l'observation finaude répandues dans les groupes qui narrent la légende ! Des maçons gâchent le mortier, montent et scellent les pierres, reçoivent leur paye ; ou se croirait sur le chantier. La *sainte Barbe* de Jean van Eyck au musée d'Anvers, avec sa tour gothique en construction verra reparaître ces figurines vivantes. Et les trois Vierges de Haekendover, tantôt mêlées aux hommes de métier, tantôt seules et implorant le ciel à genoux, très gracieuses avec leurs robes sans atours, leurs visages modestes, sont les aînées des petites bourgeoises ingénues en qui nos « primitifs » résumaient l'éternel féminin.



Les Trois Vierges
Fragment du Retable de Haekendover près de Tirlemont. Statuettes en bois. Fin du XIVe siècle

A vrai dire cette fraicheur et cette spontanéïté d'expression sont rares

(1) R. Kœchlin. op. c. p. 37.

dans l'école ; elles se manifesteront, avec moins de force dans les fameux retables de Jacques de Baerze conservés à Dijon et que nous retrouverons en parlant de la peinture du XIVe siècle, elles ne se reconnaîtront avec leur entière émotion que dans le beau tabernacle de Hal sculpté en 1409 par Henric van Lattem, Meyere et Nicolas de Clerc. Les traditions idéalistes n'étaient pas entièrement mortes. Jacques de Baerze y sacrifie encore, de même que les imagiers du tabernacle de Hal. D'autre part, le naturalisme des sculptures de la fin du XIVe siècle conservées sur notre sol est bourgeois, sans façon ; celui qui se développe en France à ce moment est lyrique. Ce réalisme supérieur est tout de même en grande partie l'œuvre de nos imagiers. Nos plus grands artistes émigraient en France. Restaient en Flandre et en Wallonie les traditionalistes, les bons maîtres académiques que les recettes d'atelier n'empêchaient nullement de créer des chefs d'œuvre et que la réaction n'atteignit dans leur prestige que vers 1375. Et si cette réaction eut des débuts un peu terre à terre, c'est que les faveurs des princes français accaparaient nos hommes de génie, ceux qui les premiers harmonisèrent dans leurs créations les grandes formules gothiques et les espoirs nouveaux.

***

Notre peinture du XIVe siècle présente à peu près les mêmes formes évolutives. Toutefois les traditions implantées sur notre sol ne sont pas exclusivement françaises ; des rayons nous viennent de plus en plus d'Italie et de Cologne. Les peintres italiens ne perdaient point leur avance. Le XIVe siècle est l'époque glorieuse des Giotto, des Ambrogio Lorenzetti, des Simone di Martino. La France appréciait hautement l'art de ces maîtres. Simone di Martino fut appelé à Avignon. Philippe le Bel reçut trois peintres romains à sa cour et envoya son peintre Etienne d'Auxerre à Rome. L'italianisme ne pouvait manquer de se faire sentir jusqu'en nos contrées. D'autre part une grande cité toute voisine, Cologne, voit fleurir vers 1380 maître Wilhelm dont la chronique de Limbourg dit « qu'il peignait tout homme, quel qu'il fût, comme s'il était vivant ». Colonais et Siennois, d'aspirations très parentes, se reconnaîtraient dans le fameux *Calvaire* conservé à l'église de Saint-Sauveur à Bruges et qui jadis ornait la salle de réunion de la corporation des Tanneurs. L'œuvre fut exécutée entre les années 1380 et 1400 et représente le Christ en Croix, sainte Catherine et sainte Barbe. Les cheveux d'or et l'élancement des figures féminines, les yeux des anges avec leurs sourcils obliques, beaucoup plus élevés vers le centre du front que du côté des tempes, la figure souffreteuse du Christ,

combinent le charme siennois et le pathétique allemand. La jolie figure, grandeur naturelle, de *saint Louis* peinte dans le déambulatoire de Notre-Dame de Bruges est au contraire une création toute française qui emprunte aux sculpteurs traditionalistes son déhanchement prononcé, la mièvrerie gracieuse de l'attitude, la disposition des plis agglomérant sous le bras gauche des volutes allongées comme dans les Vierges de Hal et de Tournai. Il était naturel que l'influence française si sensible dans la sculpture — art essentiellement décoratif à cette époque — se prolongeât dans la peinture murale. A Gand, les fresques de la Leugemeete représentent le retour des vainqueurs de Groeninghe. Mais... il ne reste plus la moindre trace de cette peinture sur les murailles où on prétendait l'avoir vue. J'ai pu m'assurer de cette complète disparition. Le souvenir de l'œuvre s'est perpétué dans une copie qui est au musée archéologique de Gand. Mais il y a tout lieu de supposer que ces fresques célèbres n'étaient qu'une mystification du plus habile des archéologues. (1) Dès lors toute valeur documentaire doit être refusée à ce groupe profondément réaliste d'arbalétriers, de sonneurs de trompes, de porteurs de bannières, et de « goedendagdragers.



Si nous avons conservé peu de peintures, en revanche nos archives contiennent d'assez nombreuses mentions concernant les peintres qui travaillent en Belgique durant le XIV[e] siècle. A mesure que les communes grandissent on voit se multiplier les *pingerers* et *scilders*, les peintres de madones, de saints, de philactères, d'armoiries et d'emblèmes ; les enlumineurs de statues, de harnais de joutes, de chars, de navires, de bannières, de pennons, de panonceaux ; les *beeldescrivers* ou peintres de fresques et de tableaux, les miniaturistes, les héraldistes. Ils se confondent avec les tailleurs d'images, verriers, orfèvres, batteurs d'or, cordouanniers, *beeldemakers* dans de grandes corporations patronnées par saint Jean, saint Eloi, la Vierge ou son peintre saint Luc. (2) Point de frontières entre l'art et le métier ; point de limites entre les formes diverses de l'activité esthétique. Quelques noms de peintres émergent : Jean de Woluwe, peintre enlumineur de Jeanne et Wenceslas de Brabant ; Jean de Hasselt, peintre de Louis de Mâle, qui

(1) M. Van Malderghem, archiviste de la ville de Bruxelles, a démontré à quel point l'authenticité de ces peintures était suspecte. Cf. *les Fresques de la Leugemeete*. A. Vromant. 1897. Je me rallie aujourd'hui complètement à l'opinion de cet érudit.

(2) Cf. DEHAISNES. *Histoire de l'Art*. op. cit. ; et Weale : *Bruges*. Desclée De Brouwer, 1884 p. 20.

exécuta dans la chapelle des Comtes à Courtrai des portraits que nos modernes restaurateurs ont anéantis ; Jacques Cavael d'Ypres qui dore le Beffroi, étoffe le faîte du campanile de diverses couleurs, couvre de semis d'or et de dessins vermillons les murs, voûtes et fenêtres de la Petite Halle, enlumine des statues, peint des écussons, armoiries et bannières et en 1397 exécute deux tableaux : un *saint Christophe* et une *Annonciation*, malheureusement perdus. Un fait, pour nous, domine la biographie de Cavael. Il fit en 1399 le voyage d'Italie et travailla avec deux de ses élèves à la décoration de la cathédrale de Milan. Rentré à Ypres il s'engagea en 1400 à peindre gratuitement les bannières, banderolles et patrons d'habillement des magistrats yprois, à condition qu'on le nommât peintre de la ville ! Que pouvait-on refuser à un homme aussi généreux et qui avait traversé les Alpes ? On lui accorda son titre ; il lui fut même permis de prendre le costume d'officier de la cité. Il mourut probablement en 1406. [1]



La P[illegible] M[illegible]
[illegible] Retable de Hakendover près de Tirlemont
Groupe en bois [illegible] XIVe siècle

Aucune œuvre ne nous est parvenue de ce maître si occupé, non plus que de Jean de Woluwe et de Jean de Hasselt. Impossible de déterminer leur action dans le développement de la peinture. Il n'en est pas de même d'un autre maître yprois dont le nom connait dans l'érudition artistique une renommé universelle : Melchior Broederlam. De celui-ci nous possédons une création capitale : le retable de Dijon, borne précieuse dans le champ trop nu de la peinture septentrionale du XIVe siècle. L'œuvre est conservée en France ; mais la carrière de Broederlam se déroula presque tout entière en Flandre et c'est pourquoi je vous demande de nous y attarder tout de suite.

(1) Cf. Dehaisnes, Op. cit., p. 159, 160, 162, 581 et Alphonse Wauters : *Les commencements de l'ancienne école de peinture antérieurement aux Van Eyck* (*Bull. de l'Acad. roy. de Belg.*, 1883, p. 317).

Broederlam est le type accompli de l'artiste du XIVe siècle, plutôt ouvrier d'art, appliquant sa conscience aux « menues besognes » du peintre et du dessinateur industriel aussi bien qu'aux travaux du créateur. Les recherches de MM. de Laborde, Pinchart, Michiels et surtout du chanoine Dehaisnes permettent une esquisse de sa carrière. (1) Il était, croit-on originaire d'Ypres ; en tout cas c'est là que s'écoula presque toute sa laborieuse existence. Les documents l'appellent tantôt Broederlain, tantôt Broedlain ; mais Broederlam est son vrai nom. On a retrouvé le sceau du maître : un aigle tenant un écu qui porte en pointe un agneau *(lam)* et une sorte de gâteau *(broed)*. Et ces armes vivantes s'accompagnaient des deux mots : *Melchior Broederlam.*



UNE SAINTE
Fragment du Retable de Hackendover, près de Tirlemont
Statuette en bois. Fin du XIVe siècle

L'artiste fut nommé « pointre de Monseigneur Louis de Mâle en 1381 et la même année il peignit cinq sièges sculptés destinés à l'hôtel comtal. Un an plus tard — l'année de Roosebeeke — il décorait des bannières et des étendards. En 1384 un mandement lui confèrait le titre de peintre et valet de chambre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. Une pension annuelle de 200 livres lui fut allouée qui s'éleva à 240 sous le règne de Jean sans Peur. Le duc Philippe ne l'entraîna point dès le début dans les sphères du grand art. En 1386 Melchior restaura, au château de Hesdin, les fameux

(1) Quatre mentions dans l'ouvrage de de Laborde : *Les ducs de Bourgogne.* Paris 1849. Cf. aussi sur Broederlam, Michiels : *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, Ch. II ; les renseignements fournis par Alph. van den Peereboom : *Annales de la Société arch. d'Ypres,* t. III, p. 175 ; cf. surtout les nombreuses mentions de Dehaisnes op. cit.

« engiens d'esbatement » qui procuraient aux invités de Monseigneur des surprises archiducales, comme de les noircir soudain ou de les doucher copieusement. Melchior peignit quelques-uns des engins et dirigea les huchiers qui les réparaient. En 1387 il travailla au char de la duchesse Marguerite de Mâle, puis il entreprit la décoration de la flotte de Monseigneur, à l'ancre dans le port de l'Ecluse. Le navire du duc fut recouvert d'or et d'azur. La tente dressée à l'arrière s'orna de six grands écussons où l'on voyait les armes de Bourgogne et des comtés. Les voiles portaient la devise ducale : *Il me tarde,* et de larges bandes d'étoffes qui étaient semées des initiales du duc et de la duchesse « P. M. » et fleuries de marguerites, emblêmes de Marguerite de Mâle, duchesse de Bourgogne. Quatre grands étendards de mer avec trois pavillons, soixante bannières, trois mille oriflammes devaient faire jouer au vent les mêmes initiales et devises. Broederlam avaient conçu tous les modèles. Il les exécuta avec le concours d'un grand nombre de brodeurs et de peintres.

Le tout était terminé en 1389. On rembourse alors au maître yprois les frais d'un voyage qu'il avait fait d'Audenaerde à Dijon où il était allé chercher certaines étoffes pour un « harnoy de joustes » de Monseigneur. Entre les années 1390 et 1393 il réside de nouveau à Hesdin ; il s'occupe cette fois non plus des engins, mais de la décoration du château, peint une gloriette et diverses salles — on ne sait comment — et fournit des dessins pour ce genre de carreaux émaillés que les vieux inventaires appellent : carreaux peints et jolis, carreaux de painture, carreaux à ymaiges, carreaux à devises et à pleine couleur. L'infatigable Melchior abandonne un moment sa tâche et court à Paris ; mais c'est, dit le receveur du duc Philippe « afin de » besoingnier pour la feste que le Roy notre sire y tint ». Le roy notre sire c'était Charles VI le bien aimé, Charles VI le pauvre fol.

Après quoi Melchior rentre à Ypres. Il y possède une maison ; il a des rentes. Il dirige un atelier réputé au loin. L'un de ses élèves vient de Bologne ; c'est Hugues, fils de Laurent, peintre défunt de Philippe le Hardi. Melchior atteint le sommet de sa carrière et c'est alors seulement que Monseigneur de Bourgogne va lui fournir l'occasion de produire un chef d'œuvre : le retable de la Chartreuse de Dijon.

Le duc Philippe ayant vu à l'église de Termonde et à l'abbaye de la Biloque de Gand des « taveliaux d'autel », c'est-à-dire des retables, ouvrés de tailles de bois et décorés d'images peintes, voulut en posséder de semblables. Il en commanda deux en 1390 à Jacques de Baerze, huchier à Termonde. Les deux retables furent transportés en 1392 à Champmol, près de

Dijon, dans la chapelle de la Chartreuse nouvellement édifiée, et le sculpteur termondois suivit son œuvre en Bourgogne pour la parachever sur place. Quand il eut fini, l'essentiel manquait. Les volets devaient recevoir extérieurement des peintures représentant des compositions évangéliques ; les statuettes des taveliaux devaient être polychromées et dorées. Malgré la présence à Dijon de Jean de Beaumetz, autre peintre du duc, le nom de Melchior Broederlam s'imposa à l'esprit de Monseigneur. L'artiste yprois se trouvait alors à Hesdin ou à Paris. On le prévint. Il rentra à Ypres où les retables le joignirent. En 1399 peintures et dorures étaient achevées et les chefs d'œuvre reprenaient le chemin de Dijon enfermés dans deux coffres en bois d'orme. Une commission artistique les examina. Jean de Beaumetz la présidait. L'œuvre du maître yprois fut jugée loyalement peinte et Broederlam, sur le champ, reçut une gratification.

Ce travail capital n'avait point absorbé toute l'activité de Melchior. En 1395 il était allé estimer à Gand les verrières exécutées dans le château du duc — le *Zaelhof* — par le peintre verrier Jean de Bouvekerke, et peindre un panonceau représentant un chevalier à cheval avec les armes de Bourgogne et de Flandre. En 1403 il se rendit de nouveau en Bourgogne et accomplit le retour en quinze jours. En 1406 il peignit les armes de Bourgogne sur les bannières d'Ypres et dessina cinq patrons de costumes pour les magistrats de la ville. En 1407 il fut appelé à Courtrai par les chanoines de Notre-Dame pour peindre dans la chapelle des comtes les portraits de Philippe le Hardi et de sa femme Marguerite — œuvres dont il ne reste plus trace. En 1409-1410 son nom paraît pour la dernière fois. Le peintre des retables de Dijon fournit le modèle d'un bijou réunissant un lis, une rose, un lion et destiné à la société de Rhétorique qui aurait composé le plus beau poème sur Notre-Dame de Thuyne, patronne de la ville d'Ypres.

* * *

Il fut un temps où toutes les peintures de la fin du XIVe siècle étaient attribuées à Broederlam. En réalité on ne possède de lui qu'une œuvre parfaitement authentique : c'est le retable de la Chartreuse de Dijon. (1) Des quatre volets peints par Melchior pour l'œuvre de Jacques de Baerze

(1) Nulle vraisemblance que la peinture de l'Hospice Belle à Ypres soit de Broederlam ; M. Hulin attribue au peintre yprois la charmante *Vierge* de M. Aynard qui figura aux Primitifs français. Cf. *L'Exposition des Primitifs français au point de l'influence des van Eyck.* 1904. p. 15. Nous reparlerons de cette œuvre généralement attribuée à Malouel.

deux ont été sciés au XVIIIe siècle, enlevés, volés, et de la sorte perdus sans doute irrémédiablement. Les deux volets que conserve le musée de Dijon



[illegible]
[illegible]

comprennent quatre compositions : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Egypte*.

Quels sont les caractères de cette œuvre flamande de l'extrême fin du XIVe siècle ? Le décor n'est nullement inspiré par le paysage et les édifices de Flandre. Ces coupoles, ces portiques gris, roses, bleuâtres, ces hauts rochers dominés par des castels féodaux sont inspirés des fresques italiennes et je croirais volontiers que Broederlam comme son concitoyen Cavael est allé en Italie. Peut-être a-t-il vu Avignon ? En tout cas il a connu

les miniaturistes italiens installés en France. Les figures du beau groupe de l'*Annonciation* enveloppées d'harmonieuses draperies ont la synthétique noblesse des figures trécentistes. Telle aussi la Vierge toute giottesque de la *Fuite en Egypte,* tel encore le Créateur plânant dans les nuages et où le dogme du naturalisme flamand faisait voir autrefois le buste d'un *brave paysan.* (1) La Vierge et l'Ange de l'*Annonciation* ont des visages et des vêtements plus animés ; l'enluminure flamande de la fin du XIVe siècle, luttant contre l'esprit français, abonde en figurines de ce genre. Mais Broederlam ne laisse percer son origine flamande que dans le saint Joseph de la *Fuite en Egypte.* Le Père nourricier tient l'âne par la bride tout en levant le bras pour se rafraîchir ; avec ses fortes chausses, sa grosse houppelande, son baluchon sur l'épaule, le charpentier de Nazareth est évidemment un compère que Melchior a rencontré dans les ruelles d'Ypres. Mais la bonhomie de cette figure ne nous fera pas conclure avec Waagen que le réalisme du retable « frise la crudité ». (2)



SAINT LOUIS
Fresque de l'église de Notre Dame, Bruges, XIVe siècle
D'après une copie à l'aquarelle de M. C. Tulpinck

Il me paraît certain que le retable est peint à l'huile. La pâte est pleine et lisse comme chez les van Eyck. Les carnations sont pâles, les draperies d'un coloris plus chaud, particulièrement le manteau de la Vierge qui est d'un bleu admirable. C'est Broederlam qui étoffa les statuettes de Jacques de Baerze. Cette polychromie sculpturale est infiniment harmonieuse et vivante. Les têtes ont presque toutes été repeintes par un barioleur

(1) MICHIELS. *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France.* 1877. p. 41.
(2) *Manuel de l'Histoire de la Peinture.* T. I. p. 60.

maladroit; mais l'étoffage original des manteaux galonnés d'hermine, des cottes et des chapes brodées réalise des accords très riches de bleus azurés répondant à des blancs tendres et onctueux, de notes rouges chantant parmi la vivacité des ors. Broederlam enlumineur de statues, est beaucoup plus réaliste que Broederlam peintre de sujets évangéliques, et Melchior a fidèlement reproduit les chatoyantes vêtures de ses contemporains sur les statuettes du huchier termondois. Si l'on songe que toutes les sculptures de ce temps étaient ainsi polychromées : statues d'apôtres, figures tombales, poutres historiées, clefs de voûtes, blasons, niches, dais de pierre et de bois, que Jean van Eyck lui-même peignit des statues, et que cet étoffage chatoyant commandait l'emploi de l'huile, on est vite convaincu que la peinture du xve siècle doit beaucoup à ces enlumineurs de statues et qu'il est juste, par conséquent, de les compter désormais parmi les plus actifs précurseurs de l'art moderne.

CHAPITRE III

Le rôle des Flamands dans la première Renaissance des Valois

Jean de Huy, Jean de Liége, Jean de Bruges, André Beauneveu



Melchior Broederlam
La Fuite en Égypte
Retable de la Chartreuse de Champmol (détail)
Musée de Dijon

« Il y a une vérité qui doit ressortir de nos études et de nos examens, » écrit Courajod dans ses *Origines de la Renaissance*, « c'est que l'art du XIVe siècle dans le Nord de la France a été essentiellement flamand ». (1) L'illustre professeur soutint cette vérité de toutes ses forces, et pendant trois ans la promena comme un clair flambeau sur le XIVe siècle qu'il tenait pour le siècle précurseur. Cette grande époque s'en trouva inondée de lumière. On est bien aise aujourd'hui de la connaître ; toutefois on oublie d'où vient sa clarté. Certes on rend hommage à Courajod, mais on conteste l'exactitude de sa découverte. Pour ses plus brillants élèves, le XIVe siècle perd sa couleur flamande. Les faits cependant n'ont point cessé de parler éloquemment pour le maître, et nous allons voir avec quel éclat les artistes flamands — ou mieux les Belges — s'imposaient dans les milieux artistiques et princiers de France.

(1) *Leçons.* T. II, p. 134.

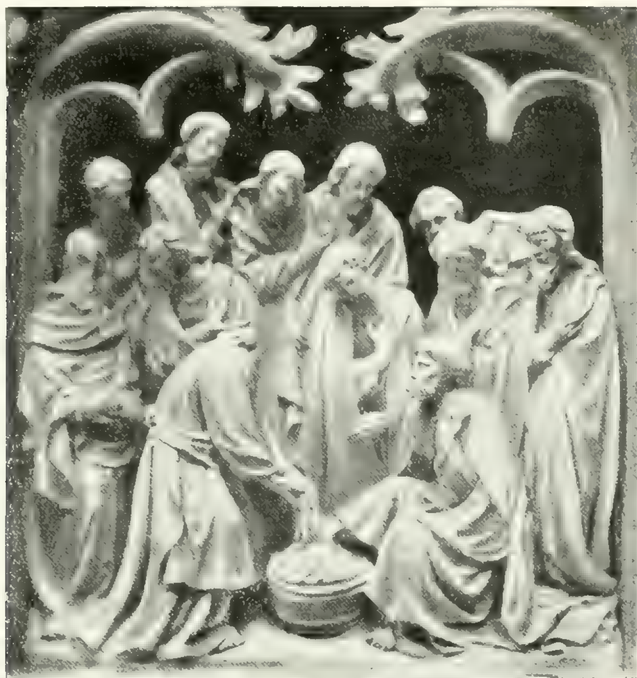
Les études de Courajod ont eu particulièrement pour objet la sculpture. Il reconnut les premiers symptômes du Renouveau dans les monuments funéraires. La figure jusque là impersonnelle du gisant devint un portrait. Pour perpétuer le mort on fit appel à la vie. Rien n'était changé aux traditions; seule la face empruntait une beauté plus réelle à la créature vivante. Le premier portrait apparaît avec la statue de Philippe III exécutée par les imagiers Pierre de Chelles et Jean d'Arras. S'ils ne sont point belges, ils sont gens du Nord. Tout de suite d'ailleurs, à leurs côtés, nous trouvons, à Paris même, un sculpteur autrement puissant et qui est bien des nôtres : c'est Jean-Pépin de Huy — parfois appelé Pépin de Huy, Jean de Huy ou de Wit (1). Il s'intitulait tombier et bourgeois de Paris. Ses clients étaient de choix. Il exécuta un grand nombre d'ouvrages en albâtre que polychromaient les peintres en vogue. Ses principales œuvres funéraires lui furent commandées par la comtesse Mahaut d'Artois. En 1311 il sculpta le tombeau d'Othon comte de Bourgogne, mari défunt de la comtesse. Le monument était en albâtre et le socle s'animait de pleureurs, comme on en verra plus tard autour des célèbres tombeaux de Dijon. En 1315 maître Jean de Huy exécuta la tombe de Jean d'Artois et en 1317 celle de Robert d'Artois, tous deux fils de la comtesse Mahaut. La mausolée de Robert placé autrefois dans l'église des Cordeliers de Paris, est aujourd'hui conservé dans l'église de Saint-Denis. Jean de Huy y travailla avec d'autres sculpteurs de 1328 à 1330. On ne sait ce qu'est devenue une armature de fer surmontée d'un dais qui protégeait autrefois le tombeau. Celui-ci se compose actuellement d'une simple dalle et de l'effigie du mort. Robert d'Artois respire une exquise pureté de fleur chevaleresque exhalant un parfum suprême avant de mourir. L'art gothique se serait reconnu dans l'idéalité pieuse du gisant, dans la large simplification des mains jointes, dans le bouclier fleuri de lis royaux, dans la cotte d'armes engaînant de plis rigides une longue chemise de mailles. Mais les traits juvéniles de la face correspondent à l'âge du défunt; des boucles fines, réelles, encadrent la tête d'une coupe à la mode. C'est un timide essai; la francisation du maître est trop puissante; son émotion ne peut que balbutier les mots nouveaux. L'œuvre néanmoins est la plus belle que montre le premier tiers du siècle précurseur. Et comme pour souligner ce que ce premier courant doit aux provinces septentrionales, il se trouve que l'étoffage polychrome d'un

(1) Cf. J. M. Richard, *Mahaut comtesse d'Artois etc.* Paris, 1887, 8°, p. 312 et suiv.; et Courajod, *Leçons*, T. II, p. 36 et suiv.

grand nombre d'œuvres de Jean de Huy fut exécuté par un peintre enlumineur que nous retrouverons et qui s'appelait Pierre de Bruxelles.

* *
*

Vers le milieu du XIVe siècle la sculpture traverse en France une seconde phase. Les têtes s'individualisent de plus en plus et peu à peu



HENRIC VAN LATHEM, MEYERE, NICOLAS DE CLERC
Le Lavement des Pieds
Fragment du tabernacle de Hal. Groupe en pierre (1400)

tout le corps, sans perdre absolument ses rythmes gothiques, voit s'évanouir la noblesse idéale de ses draperies dans une recherche de lignes moins conventionnelles. Telle est l'opinion de Courajod. (1) Il y a sans doute lieu de remarquer ici que l'idéalité des draperies gothiques est plutôt remplacée par des combinaisons de plis, tout aussi conventionnelles, imaginées par les maniéristes parisiens : volutes sous le bras, contrastes entre les petits plis collés sur le buste et les larges sillons creusés sur les jambes etc. Quant aux portraits, ils se multiplient avec un sentiment de plus en plus vif de la ressemblance.

(1) *Leçons*, v. II, p. 82.

Annoncé par la statue de Philippe, comte d'Evreux et roi de Navarre († 1343) par les divers monuments de Jeanne de France, reine de Navarre († 1349) par l'effigie de Guillaume de Chanac, évêque de Paris († 1348), ce second courant nouveau s'exprime dans les chefs d'œuvre sous le règne de Charles V et successivement s'incarne en deux maîtres wallons : Jean de Liége et André Beauneveu.

Jean, Jehan ou Hennequin de Liége, (1) que les documents appellent parfois Hennequin de la Croix, était employé à Paris par les comtes de Flandre et jouissait d'un grand crédit à la cour de France. Les textes anciens qui le concernent parlent surtout des travaux qu'il exécuta pour Charles V. Le roi le préférait semble-t-il à tous les imagiers et « faiseurs de tumbes » contemporains et lui confia la part d'honneur dans la décoration sculpturale de la célèbre Vis du Louvre. Cet escalier monumental que Viollet-le-Duc essaya de recréer dans un dessin hypothétique, s'ornait de diverses effigies princières et royales placées dans des niches que gardaient des statues de gens d'armes. Une pléïade de maîtres fut requise pour la « taille » de ces effigies : Jean de Saint-Romain, particulièrement fameux, Jacques de Chartier, Guy de Dampmartin, Jean de Launay, tous français. On y joignit un belge : Jean de Liége. Quelles statues pensez-vous que l'on réservât à cet étranger ? Celle des gens d'armes ? Non point. Celles du roi lui-même, de Charles V et de son épouse Jeanne de Bourbon. Cette commande n'épuisa point la faveur royale. Charles V qui avait été duc de Normandie, souhaita que son cœur fut déposé dans la cathédrale de Rouen et à cette intention fit exécuter de son vivant un tombeau d'albâtre et de marbre par Jean de Liége. Le mausolée montrait la figure étendue du souverain, grandeur naturelle, recouverte de vêtements royaux, tenant d'une main le sceptre fleurdelisé, de l'autre un cœur.

Le tombeau du fou de la cour Thévenin de Saint-Léger († 1340), fut également commandé à l'artiste liégeois et payé largement.

La cour de Flandre, d'autre part, employa le maître au tombeau de Jeanne de Bretagne, et cette œuvre, ornée de cuivre, entourée de ferrures et de treillis, fut placée dans l'église des Dominicains d'Orléans. Il ne reste hélas ! aucun vestige de tous ces importants travaux et les créations du sculpteur ornemaniste Jean de Liége employé plus tard à la Chartreuse de

(1) Cf. DEHAISNES, nombreuses mentions ; COURAJOD, T. II, p. 117 et suiv., et SAUVAL, *Recherches sur les Antiquités de la ville de Paris*, T. I.

Dijon, ne doivent pas être confondues comme l'a fait le chanoine Dehaisnes avec la sculpture iconique du maître tombier des cours de France et de Flandre. Courajod n'était pas éloigné d'attribuer au portraitiste de Charles V le célèbre *Couronnement de la Vierge* de la Ferté-Milon. Il se demandait en outre si le grand imagier wallon n'était pas l'auteur des statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, dites des Célestins, qui furent si vivement admirées à l'exposition des Primitifs français. L'hypothèse n'est point gratuite en ce qui concerne ces deux derniers chefs d'œuvre, maître Jean ayant sculpté les figures du roi et de la reine pour la Vis du Louvre et étant en outre signalé pour des travaux à l'église des Célestins. (1)

Une jolie page de Christine de Pisan parle de ces deux statues sans en révéler malheureusement l'auteur mais en louant fort le roi, bâtisseur et Mécène de haut vol : « En effect que notre roy Charles fut sage artiste, se démontra vray architecteur, deviseur certain et prudent ordeneur, lorsque les belles fondations fist faire en maintes places, notables édifices beaulx » et nobles, tant d'églises comme de chasteauls et autres bastiments, à Paris et ailleurs; si comme assez près de son hostel de Saint-Paul, » l'église tant belle et notable des Célestins, si comme on la peut véoir, » couverte d'ardoises, et si belle, et la porte de celle église a la sculpture de » son ymage et de la royne s'espouse, moult proprement faite. » En citant cet hommage au protecteur de la première Renaissance française, Courajod constate que pour être d'un auteur inconnu, les deux statues n'en sont pas moins célèbres depuis longtemps. La critique conteste unanimement aujourd'hui que Jean de Liége soit cet anonyme ; l'auteur de ces chefs d'œuvre ne saurait être qu'un français et l'on avance un nom, celui de Jean de Saint-Romain, imagier de la Vis du Louvre. Mais si Courajod basait son hypothèse sur des arguments raisonnables, on plaide sans preuve aucune pour Jean de Saint-Romain. (2)

Il est incontestable que l'auteur des deux statues est pénétré de l'esprit français. Mais n'avons-nous pas vu avec quelle remarquable aisance nos maîtres s'assimilaient les méthodes parisiennes et au surplus n'est-ce point ici l'occasion de rappeler aux érudits de France que Liége n'est point une ville *flamande*, qu'on est assez mal venu de parler à son propos de la lourdeur et de la force vulgaires des Flandres, et que parmi les artistes liégeois qui firent carrière à Paris a brillé l'un des génies les plus spirituels

(1) Courajod. *Leçons*, p. 103.

(2) Cf. *Catalogue des Primitifs français*, p. 118.

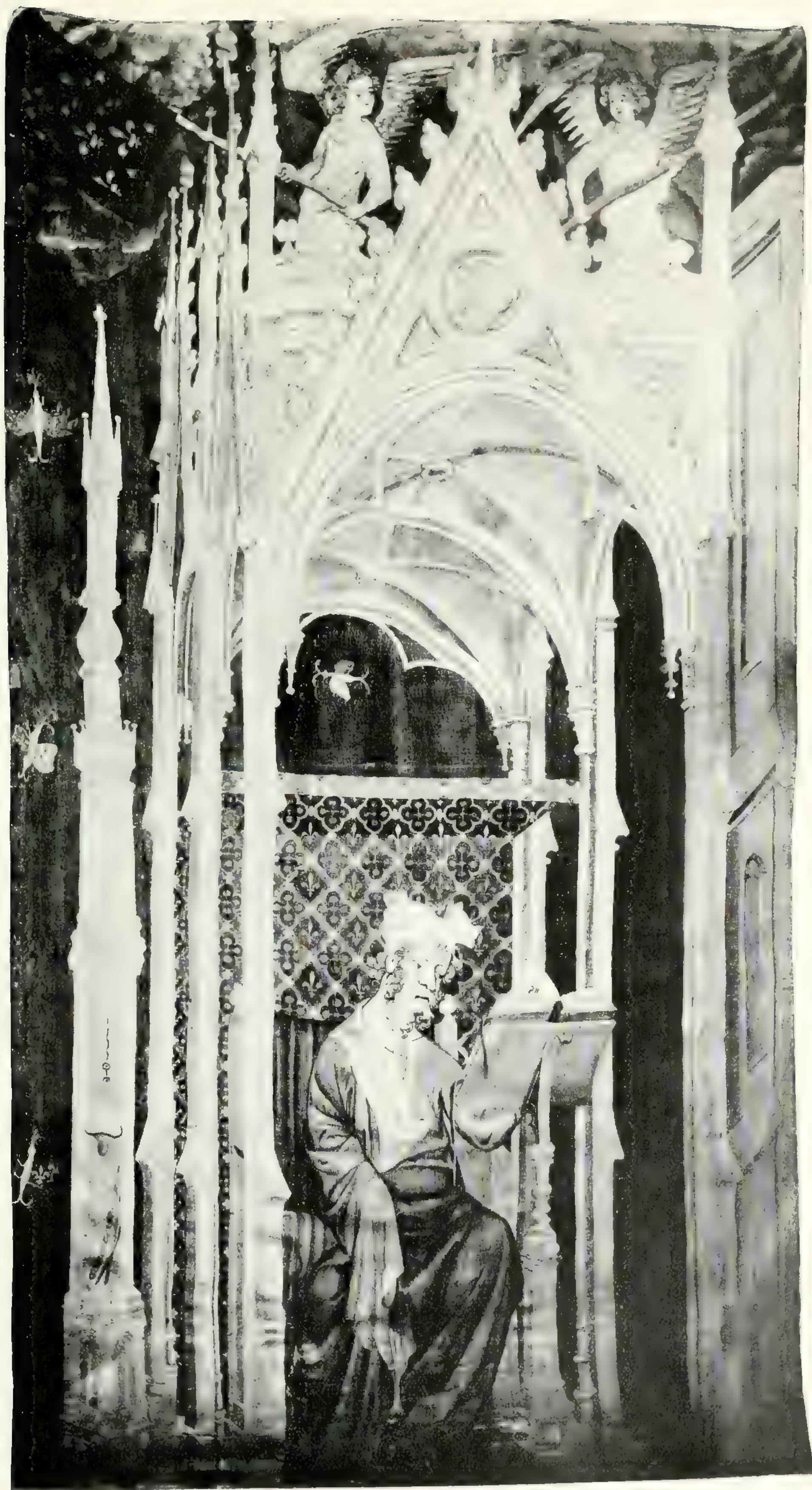
et les plus essentiellement français du XVIII[e] siècle : Grétry ? Au surplus entre Jean de Liége et Jean de Saint-Romain nous ne trancherons pas. Avouons de bonne grâce que le fait décisif nous manque. Admirons plutôt les statues.



[illegible]
La Cène. Fragment du Tabernacle de Hal. Groupe en pierre [illegible]

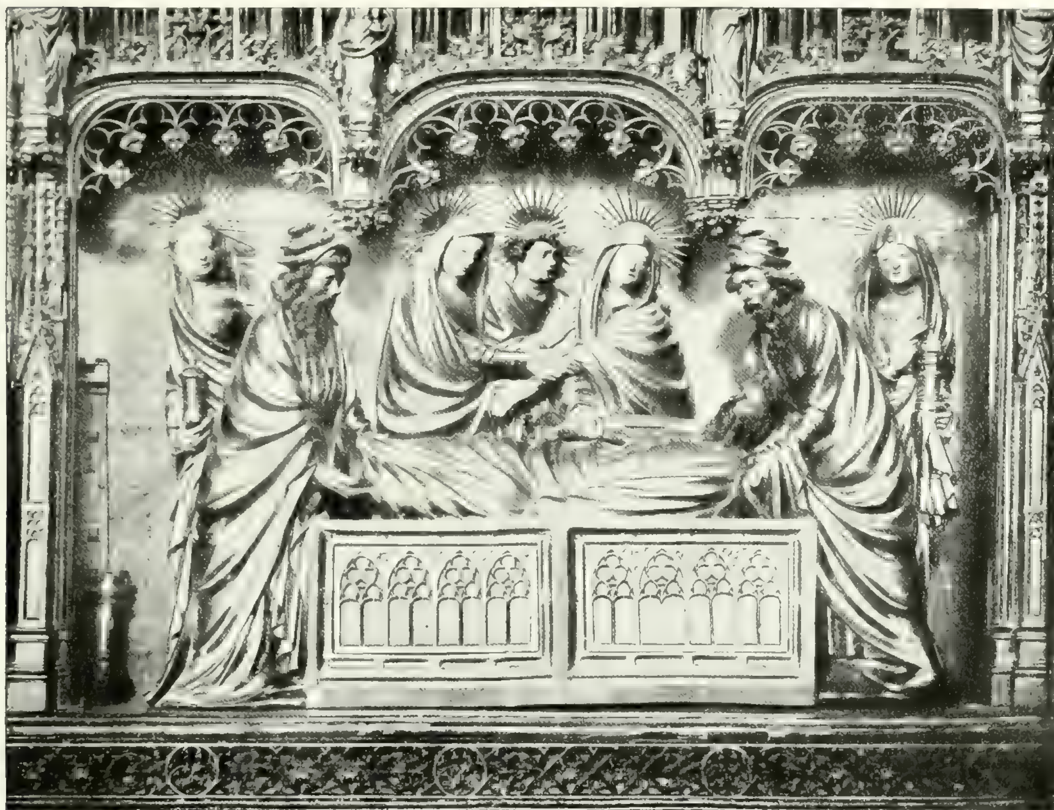
Pour le portrait de Jeanne de Bourbon, rappelons ce que dit Courajod : « La reine est morte à quarante ans, en 1377. C'était une femme intelligente, » adorée du roi Charles V, d'une bonté proverbiale. Elle n'est pas embellie, » au contraire, elle est vieillie en quelque sorte. Ce sont les côtés de bon- » homie et de vulgarité que le sculpteur a mis en avant. Quelle opposition » avec l'art du XIII[e] siècle ! Mais quelle préface à l'art du XV[e] ! » (1)

(1) *Leçons*, T. II, p. 102



JEAN DE BRUGES

On a fort bien remarqué, pour la statue du roi, ce que la draperie logique et simple devait à la tradition française; il est bien vrai aussi que certains rois de Reims ont prêté leur noble port de tête à Charles le Sage. Mais les plis du manteau sont ramenés sous le bras droit avec une légèreté nouvelle, et surtout l'expression bienveillante de la face où sourit une



Jacques de Baerze
Retable de la Vie du Christ, [illegible], fragment, musée de Dijon

bouche paternelle et fine, atteste d'admirables découvertes pour la vérité intime du portrait. Quel que soit l'auteur de ces deux images, celui-là est un maître et parmi les plus puissants prophètes de la beauté moderne.

*
* *

André Beauneveu, (1) « maistre ouvrier de thombes », imagier, peintre,

(1) Cf. Dehaisnes : Nombreuses mentions. Pinchart : *Archives des Arts*. 1860 et 1863. Courajod : *Leçons*. T. II, p. 120 et suiv. Edm. de Busscher : *Biographie nationale*, art. *Beauneveu*. T. II, p. 62 et 63.

miniaturiste et enlumineur de statues, appelé tantôt Bieauneveu, tantôt Beaunepveu, est né dans le Hainaut suivant un célèbre témoignage de Froissart. Parlant d'un séjour que le frère de Charles V, Monseigneur Jehan, duc de Berry, fit au château de Mehun-sur-Yèvre près de Bourges, le grand chroniqueur nous apprend qu'il y devisoit au maistre de ses ouvriers » de taille et de peinture, maistre Andrieu Beaunepveu à faire de nouvelles images et peintures; car en telles choses avoit-il grandement sa fantaisie » de toujours ouvrer de taille et de peinture; et il était bien adressé, car » dessus ce maistre Andrieu n'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles » terres, ni de qui tant de bons ouvrages fussent demeurés en France ou » en Hainaut, dont il était de nation et au royaume d'Engleterre. » Donc au dire de Froissart, Jean de Berry s'entretenait à Mehun-sur-Yèvre avec le directeur de ses travaux de peinture et de sculpture, maître André Beauneveu; Monseigneur songeait à de nouveaux travaux et ne pouvait mieux s'adresser qu'à maître André; aucun artiste n'était supérieur ni égal à Beauneveu et ses œuvres abondaient en Angleterre et dans le Hainaut dont il était originaire. Telle est la précieuse information artistique que nous transmet le grand chroniqueur.

Froissart devenant critique d'art pour tailler en passant à son compatriote une chaude réclame — comment dire autrement? — a-t-il un peu grossi la vérité? Il ne semble pas. Le témoignage d'autres documents anciens nous montre maître André très occupé et admiré. C'est dans les comptes de Valenciennes que son nom paraît pour la première fois en 1361 Nous le trouvons ensuite au service de Charles V et un mandement royal de 1364 nous fixe sur l'importance de l'artiste. « Nostre aimé André Beauneveu notre ymager », dit le mandement, est chargé de tailler les tombes de Philippe VI, de Jeanne de Bourgogne, de Jean II, de Jeanne de Bourbon et celle du roy Charles V lui-même, — œuvres pour lesquelles « nostre aimé » reçut des sommes très élevées. Après quoi le maître s'en retourna probablement dans son pays natal. En 1374 il est à Valenciennes, et il y exécute en 1374 des peintures pour la Halle des jurés. La même année, Louis de Mâle ayant décidé de se faire ériger un mausolée dans la chapelle de Sainte-Catherine à l'église de Notre-Dame de Courtrai, manda Beauneveu à Gand, en même temps que Jean de Hasselt, peintre. Ce dernier couvrit de portraits les parois de la chapelle et dessina le tombeau que devait tailler maître André. En 1377 Beauneveu est à Ypres où il sculpte une Vierge pour le côté sud du Beffroi. En 1390 il est au service de Jean, duc de Berry et dirige au château de Mehun-sur-Yèvre les ouvriers de taille,

peinture et enluminure de Monseigneur. C'est là qu'il produisit les images et peintures que les hyperboles légitimes de Jean Froissart signalent à la postérité. Les merveilles de Mehun furent d'ailleurs immédiatement célèbres puisque dès l'année 1393, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi envoya pour les admirer une mission spéciale composée de son peintre Jean de Beaumetz et de son imagier, un artiste qui promettait : Claes Sluter. Au dire de Froissart, Beauneveu aurait travaillé également pour l'Angleterre; on le rencontre aussi à Cambrai donnant son avis sur la construction du dôme et il n'est pas impossible qu'il ait travaillé à Malines. Il vivait encore en 1402; il était mort en 1413.



Des sculptures de Beauneveu il reste les statues de Philippe VI, Jean II et Charles V, placées à Saint-Denis sur de nouveaux sarcophages. Voici comment à leur propos M. Gonse apprécie l'art du grand imagier : « Les statues de Saint-Denis caractérisent nettement le vigoureux individualisme de sa manière et son magistral sentiment de nature. Beauneveu était un » artiste personnel entre tous, il mettait dans l'accent des têtes une con» viction qui ne va pas sans une certaine lourdeur, qui touche parfois à la » trivialité, mais qui, lorsqu'on l'analyse vous donne cette sensation de » force, de grandeur et de vérité que seules possèdent les productions des grands anatomistes de la physionomie humaine. Les œuvres de Beauneveu » semblent déborder de réalisme, d'une sorte de réalisme épais, violent, » impitoyable, à la flamande. La statue de Charles V est particulièrement significative ; la tête ne manque pas de noblesse et elle a dans tous les » détails, un caractère de sincérité tout à fait curieux. Les cheveux qui » portent encore des traces de colorations, tombent droit et encadrent » vigoureusement le visage ; les mains chargées de veines, sont étudiées » avec un soin presque puéril ; le mouvement en est fort beau, ainsi que » celui du bras qui relève le manteau. » (1) L'impitoyable préconception du naturalisme flamand n'est point sans laisser de traces dans ce jugement. Beauneveu était wallon, hennuyer, et on nous parle de son réalisme épais, à la flamande! D'autre part ces excès réalistes n'empêchent point le critique d'accorder au sculpteur le sentiment du geste et de l'expression nobles. D'ailleurs dans le masque de Charles V, le modelé est ample, extraordinairement large. Nous sommes en présence d'un portrait, mais où la repro-

(1) L. Gonse : *L'Art Gothique*. H. May p. 435.

duction fidèle des moindres accidents de la physionomie préoccupe beaucoup moins le sculpteur que l'interprétation des caractères généraux. Ce réalisme ne va pas sans un certain choix ; il est classique.

Aussi je reviens très volontiers, pour ma part à l'hypothèse de Mgr Dehaisnes, qui voyait en maître André l'auteur d'un puissant et



[illegible]

élégant chef d'œuvre : la *sainte Catherine* de marbre de la chapelle des Comtes de Notre-Dame de Courtrai. (1) Nous avons vu que dans cet oratoire comtal devait s'élever le tombeau de Louis de Mâle commandé par le comte de Flandre à Beauneveu ; on ne sait ce qu'est devenu le mausolée, ni même si Beauneveu l'acheva jamais, Louis de Mâle ayant été finalement enseveli

(1) [illegible] *Histoire de l'Art*, [illegible] 249 et 250. [illegible] Rousseau : *La sculpture flamande et* [illegible] XIX [illegible] (*Bull.* [illegible] *Arch. 1877*) et H. Rousseau : *La* [illegible] *Catherine de Courtrai* (*Bull. des Musées royaux*, décembre 1904).

à l'église Saint-Pierre de Lille. Mais la chapelle des Comtes à Notre-Dame de Courtrai étant dédicacée à sainte Catherine, la statue de la sainte n'est-elle point un souvenir du passage de Beauneveu à Courtrai ? Courajod hésite à l'attribuer à l'artiste wallon parce que la tête est trop idéale. Et certes, voici bien avouons-le, de quoi déconcerter les historiens de l'art.



MELCHIOR BROEDERLAM
L'Annonciation et la Visitation
Retable de la Chartreuse de Champmol. Musée de Dijon

Ne dirait-on pas que ce visage matronal, souriant et grave, au galbe régulier et plein, dont le tragique apaisé s'encadre si noblement de boucles et d'étoffes légères, appartient à quelque patricienne de Rome ? Et la disposition antique de la draperie sur le bras gauche n'est-elle point pour accentuer cette impression ? Les vêtements moelleux où le ciseau laisse comme la trace d'une caresse, ce léger et souple déhanchement, ces mains fines et longues dont l'une s'appuie sur la poignée d'un glaive sans lame, les larges coulées verticales, enfin cette accumulation

artificielle de plis fluides multipliant à gauche leurs ondes serpentines, tous ces éléments trahissent un artiste nourri de la tradition française.

Il en fut de Beauneveu comme de Jean-Pépin de Huy, de Jean de Liége ; ils se francisèrent dans une large mesure. Ces enroulements mièvres et charmants de l'étoffe sont une création des imagiers parisiens remplaçant la convention gothique par une autre. On retrouve ces mêmes volutes dans les miniatures de Beauneveu. On les constate même dans la statue de Charles V. Comment le maître de Valenciennes manifestait-il son individualité parmi ces traditions ? En créant des portraits quand il s'agissait de représenter des contemporains, et des figures idéales quand il sculptait des Vierges et des Saintes, — lesquelles gardaient tout de même une robustesse, une réalité tout à fait remarquables dans la structure générale, si nous pouvons choisir pour type la *sainte Catherine.* Ce marbre, je ne saurais assez y insister, est un exceptionnel chef-d'œuvre. Aucun critique ne le conteste, ni Courajod, ni M. Gonse qui le trouve supérieur aux autres créations du maître, ni M. Kœchlin qui voit en lui « le chef-d'œuvre incontestable de la statuaire belge au XIVe siècle. » (1) Nous ne lui connaissons à cette époque aucun morceau rival sur notre sol. Il est d'un maître au dessus duquel sûrement « n'avait pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres ». S'il n'est de Beauneveu, quel est donc le mystérieux génie qui « œuvra » pour la chapelle des Comtes *en même temps* que maître André ? Qu'on le découvre. Nous nous en réjouirons tous. Notre opinion ne changera point sur la merveilleuse statue et nous constaterons que le bon Froissart gasconnait un peu en faisant du sculpteur de Jean de Berry le plus grand tailleur d'images de son temps.

Il ne reste rien des sculptures exécutées par Beauneveu à Mehun-sur-Yèvre, rien de ses peintures monumentales, mais nous avons de lui des miniatures authentiques dont je reparlerai.

* * *

Passons à la peinture et remontons au commencement du XIVe siècle. A ce moment l'italianisme, où s'épanouissaient les fleurs suprêmes de l'idéal gothique, menace une première fois la France. Une seule influence dans le domaine de la peinture combat l'esthétique méridionale et ce courant contradictoire vient du pays flamand. Parmi les rares documents d'archives concernant la peinture de ce temps les plus importants nous

(1) [illegible] p. 19

parlent d'un brabançon, Pierre de Bruxelles, qui habita Paris sous Philippe le Long. Il passa en 1320 avec le garde de la prévôté de Paris un marché par lequel il s'engageait à décorer une galerie du château d'Artois à Conflans.(1) Et ce contrat renferme deux causes remarquables : 1° la peinture devait être à l'huile ; 2° elle comprenait des portraits de chevaliers recouverts d'armures et toute une flotte évoquant le souvenir d'une expédition du comte d'Artois en Sicile. Des portraits ! Une marine ! Voilà bien le signalement d'une œuvre moderne. Qu'importe dès lors l'inauthenticité des fresques de la Leugemeete, puisque Pierre de Bruxelles s'offre à nous en France comme le premier champion de l'idéal nouveau. Longtemps après, entre 1356 et 1360, un peintre français exécutera ce fameux portrait de Jean le Bon, exposé récemment au Pavillon de Marsan, œuvre intéressante sans nulle doute, mais que je crois fortement retouchée (la draperie fut sûrement repeinte), œuvre sommaire et dans laquelle on a voulu admirer à tout prix les miracles d'un pinceau « libre, hardi, viril », d'un art impitoyablement sincère !



Nous allons en effet trouver quelques uns de ces mérites chez un maître de notre race, Bandol ou Baudol, qui signe Johannes de Brugis, Jehan ou Hennequin de Bruges et qui fut peintre et varlet de chambre de Monseigneur le roy Charles V. (2) Jean de Bruges aurait pris le titre de *pictor regis* en 1373. On suit les traces de son activité jusqu'en 1378. Cité une vingtaine de fois dans les comptes de Charles V et dans ceux des frères du roi, les ducs d'Anjou et de Berry, on ne sait rien des travaux qu'il aurait pu exécuter en Belgique. Aucun de ses tableaux ne nous est parvenu. Toutefois il nous reste deux œuvres capitales pour le juger. En 1373 il peignit sur le premier feuillet d'une Bible historiée conservée aujourd'hui au musée Westreenen à La Haye, le portrait de Charles V recevant la Bible de son valet de chambre Jean de Vaudetar. Pour plaider les mérites de cette peinture flamande exécutée en France, je puis me contenter de citer l'excellente description de M. Paul Mantz : « Charles V... est coiffé d'une sorte de bonnet du matin et son humble robe est celle qu'il devait porter » dans sa librairie du Louvre. Une tenture semée de fleur de lis sert de revêtement à la muraille. Le roi est de la laideur la plus ressemblante. Cette

(1) Dehaisnes : Op. cit. 415.

(2) Cf. Dehaisnes : Op. cit. ; Paul Mantz, *La Peinture française* ; A. J. Wauters, *La Peinture flamande*, p. 26.

» miniature est comme un petit tableau de genre, plein d'intimité et de » douceur familière. » (1)

Jean de Bruges renouvelle l'art des miniaturistes parisiens à qui — reconnaissons-le — son génie devait beaucoup.

Le maître brugeois dessina en outre les premiers cartons des célèbres



La Fuite en Égypte
Volet d'un tabernacle
École de Broederlam vers 1400. Collection Cardon, Bruxelles

tapisseries de l'*Apocalypse*, conservées dans la cathédrale d'Angers, en s'inspirant précisément des enlumineurs français. Ces tapisseries furent exécutées pour Louis d'Anjou, frère du roi Charles V. Jean de Bruges en conçut l'ordonnance d'après les images d'un manuscrit du XIIIe siècle, prêté par le souverain de France à son frère Louis. (2) Commencée en 1376,

(1) P. Mantz : *La Peinture franç.* p. 156.

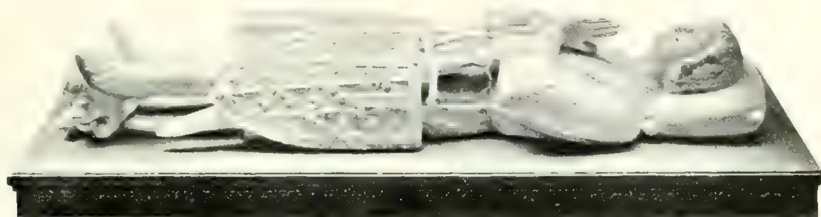
(2) Pour Mr L. Delisle les tapisseries d'Angers rappellent plus vivement deux manuscrits conservés à Cambrai et à Metz que le manuscrit de Charles V portant aujourd'hui le n° 403 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris. Le grand séminaire de Namur possède de son côté un manuscrit daté de 1360, renfermant 86 miniatures, dont un certain nombre sont très semblables



Jean de Bruges
Scènes tirées de l'Apocalypse de la Cathédrale d'Angers
Tapisserie du XIVe siècle

l'œuvre fut continuée et achevée plus tard dans un autre style ce qui en rend l'étude difficile. L'ensemble se composait de sept pièces formant quatre-vingt-dix tableaux dont soixante-neuf subsistent. Chaque pièce montre sous une sorte de loggia gothique hérissée de gâbles et de pyramidions, un personnage assis, feuilletant l'Apocalypse, et enveloppé de draperies d'une flaccidité très caractéristique. Autour de chacune de ses grandes figures largement conçues, se développent quatorze tableaux illustrant les visions du solitaire de Pathmos. Dans le haut se groupent des anges chanteurs, musiciens ou porte-écussons.

On a voulu voir dans ces tapisseries, une ébauche du *Retable de l'Agneau.* L'éloge est excessif. Ces tapisseries, pour ne pas être à la hauteur



JEAN PÉPIN DE HUY
Tombeau de Robert d'Artois
[illegible] Église Saint-Denis (Seine)

des miniatures de Jean de Bruges ou des sculptures d'un Jean de Liége, confirment néanmoins nos remarques sur les liens étroits de l'art français et de l'art flamand au XIVe siècle et sur l'intervention significative de nos maîtres dans la première Renaissance des Valois.

Toutefois dans le dernier quart du XIVe siècle l'esthétique picturale s'achemine en France vers une formule éclectique. L'élégance et la mièvrerie françaises, la recherche plus septentrionale de l'expression individuelle parfois poussée jusqu'à la grimace, se combinent avec des tendances voisines de l'art colonais — ou de la beauté siennoise telle que la faisaient connaître non seulement les fresques avignonnaises de Simone di Martino mais encore les travaux des Italiens travaillant chez le roi et le duc de Berry. Nous avons vu cette formule apparaître dans le *Calvaire* de Saint-Sauveur à Bruges. Elle se manifestait aussi dans une série d'œuvres

de composition aux tableaux de la tapisserie d'Angers. Cf. GUIFFREY. *Mémoires de la société de l'histoire de Paris.* T. X; GIRY, l'*Art*, décembre 1876 ; DE FARCY, *Histoire et description des tapisseries de la cath. d'Angers*, DESCLÉE et BROUWER ; L. DELISLE et MEYER, l'*Apocalypse en français au XIIIe siècle (Soc. des anciens textes.* FIRMIN-DIDOT, 1901) et G. MIGEON, *A propos de la tenture de l'Apocalypse, Chronique des Arts*, 7 mai 1904.

exposées aux Primitifs français notamment : *la Mitre en soie blanche* du musée de Cluny, l'*Adoration des Mages* et la *Crucifixion* du musée national de Florence, et surtout le fameux *Parement de Narbonne* que l'on attribua jadis sans raison à Jean de Bruges, puis à André Beauneveu et que, sans plus de preuves, on met à présent au compte de Jean d'Orléans, autre peintre de Charles V.

Ce *Parement* est un rectangle de soie blanchâtre divisé en compartiments, de telle sorte que la composition apparaît disposée en polyptyque. A gauche on voit le *Baiser de Judas*, la *Flagellation*, le *Portement de Croix*, a droite la *Mise au tombeau*, la *Descente aux Limbes* et *Jésus Jardinier*. Le compartiment central représente le *Christ en Croix ;* des deux côtés sont des arcatures étroites montrant les portraits de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Les souverains sont agenouillés, couronnés et surmontés des représentations de la Vraie Foi et de la Synagogue.

Au pied de la croix, les figures des saintes Femmes, d'un charme alangui, vêtues de draperies gracieusement rythmiques et fluides, sont dignes d'un maître siennois ou colonais. Des intentions profondes, marquées par exemple dans le désespoir de la Vierge étreignant le corps de son fils, n'empêchent point la mimique des personnages de tomber dans les violences d'un maniérisme grimaçant. On pressent l'art de Wolgemut. Remarquons aussi le visage douloureux du Christ. Quant aux effigies du roi et de la reine ce sont des portraits pris sur le vif, d'une sincérité simple et forte et tels qu'en pouvaient concevoir les Jean de Bruges, les Jean de Liége, les André Beauneveu. Et même plus tard les sculpteurs de la Chartreuse de Dijon donneront une attitude identique, une même ampleur de draperie, une même exactitude de ressemblance aux statues agenouillées de Philippe le Hardi et de Marguerite de Mâle. Ce *Parement* est un type de style composite et nous ne pensons pas que Paul Mantz écrirait encore que cette œuvre où il distingue un vieil accent de barbarie savoureuse « ne doit rien ni à l'Italie, ni à la Flandre. » (1)

* *

Admettons que ce *Parement* soit de Jean d'Orléans ; l'œuvre montre à quel point l'art français était pénètré de sève étrangère. Il en est de même à ce moment de l'art belge qui, tout en représentant plus particulièrement en France l'art de l'avenir, ne laisse point de transiger avec certains archaïsmes

(1) [illegible] p. 164.

et quelques heureuses formules méridionales. Les miniatures de Beauneveu (1) en sont également la preuve tout comme le retable de Broederlam. Maître André est l'auteur d'un *Psautier* conservé à la Bibliothèque nationale de Paris et que mentionna en 1401 l'inventaire de la librairie de Jean de Berry : « Un psautier escrist en latin et en françois, très richement enluminé, » où il y a plusieurs ystoires au commencement de la main de maistre André » Beaunepveu. » Les histoires traitées en grisailles se composent de vingt-quatre figures disposées deux par deux, à droite un apôtre, à gauche un prophète de l'Ancien Testament. Les têtes, avec des carnations discrètes, respirent une grande réalité; de fluides draperies montrent (mais pas avec une persistance absolue) les spirales chères aux maniéristes français. Tous les personnages sont assis sur de « larges stalles à décorations architec- » toniques,.... les unes roses comme dans les tableaux italiens; les autres » vertes, violettes. » (2) On peut reconnaître ces caractères dans les deux personnages que nous reproduisons : un apôtre et le prophète David, et l'on constatera que le style de maître Beauneveu — pour le système des draperies et l'invention décorative — se rapproche fort de celui qu'adopte Jean de Bruges pour les grandes figures de l'*Apocalypse* d'Angers. Mais Beauneveu ajoute aux physionomies un sentiment de vie plus individuelle. Son *David* respire une sérénité suave et l'on pourrait presque dire musicale. Dans le même *Psautier*, un admirable *saint Philippe* tient « un livre ouvert sur l'une » des pages duquel sa main met une croix, avec les mots : *Inde venturus* » *est judicare vivos et mortuos* ». (3) Le siège est italien; la draperie garde des enroulements conventionnels dans le bas, sans tomber cette fois dans le système des volutes multiplées. La tête surtout est remarquable, d'un pathétique tout moderne dans sa souffrance résignée. Le Christ du *Parement de Narbonne* offre le prototype de cette physionomie que nous avons signalée aussi dans le *Calvaire* de Bruges; et nous verrons reparaître ce même visage plein d'angoisses réelles, mais que la douleur même idéalise, chez les maîtres de la peinture bourguignonne : Jean Malouel et Henri Bellechose.

André Beauneveu passe pour être l'auteur de deux admirables grisailles qui ouvrent un Livre d'heures conservé à la Bibliothèque royale de Bru-

(1) Cf. sur les miniatures de Beauneveau : Dehaisnes op. cit.; Courajod, *Leçons*. T. II. p. 121 et 152; Catalogue des Primitifs Français; de Lasteyrie, *Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin* (*Mon. Piot*, t. III, p. 71).

(2) Courajod : *Leçons*. T. II, p. 152.

(3) Dehaisnes : Op. cit., p. 255.



xelles : « les Très belles heures très richement enluminées du duc de Berry. » (1) L'une d'elles représente la Vierge avec l'enfant Jésus; la Madone, assise sur un siège compliqué, d'aspect méridional, montre une tête petite, individuelle, encadrée d'une auréole d'or; la volute chère aux maniéristes se multiplie au-delà de toute mesure dans cette composition. Le manteau de Jésus, la robe et la banderolle de la Vierge, ses cheveux même tout ondule, serpente, se recourbe.



JEAN DE LIÈGE OU JEAN DE SAINT-ROMAIN
Jeanne de Bourbon (des Célestins)
Statue en pierre (2e moitié du XIVe siècle) Musée du Louvre

Dans l'autre grisaille on voit le duc en prière, vêtu d'un manteau à camail et accompagné de saint Jean-Baptiste et saint André. Le système de plis est ici plus calme; les ondulations n'apparaissent que dans un coin du manteau de saint Jean-Baptiste qui relève le bras gauche pour soutenir l'Agneau mystique. Le fond de ces deux enluminures, pour être conventionnel, n'en est pas moins remarquable. Certains l'appellent *évangélique*. Pour la Vierge c'est une tenture rouge amaranthe où se pressent dans un ciel invisible des anges chanteurs et musiciens, portant violes, flûtes, orgues et monocordes, déployant des philactères où se lisent les paroles des Cantiques. Les figures du duc et de ses patrons s'enlèvent sur un tapis d'azur semé des fleurs. La couleur de ces deux fonds, malgré sa douceur, tranche vive-

(1) J. VAN DEN GHEYN : *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique.* T. I, nº 719, p. 445 et 446. Ce Livre d'heures contient en outre vingt grandes miniatures paginales attribuées à Jacquemart de Hesdin et dont nous reparlerons plus loin.

ment avec la transparence ivoirine des visages rehaussés de rose dans les carnations.

*

La gloire acquise par maître André à la Cour de Berry montre que Paris ne jouissait plus alors d'un prestige exclusif et tyrannique. Mais jusqu'aux environs de l'année 1400, la capitale du royaume resta le point sonore du monde artistique septentrional. Sur un fond français sillonné d'afflux italiens et germaniques se développait un art un peu hybride, mais pratiqué par des maitres sincères, chercheurs, impatients de découvrir leurs propres voies, et parmi lesquels les maîtres des Flandres plus particulièrement peintres, et les maîtres wallons presque toujours sculpteurs, se tiennent sans conteste au premier rang. Et leur supériorité tend plutôt à s'accentuer lorsque, après la mort de Charles V, les résidences des régents deviennent des foyers rivaux de Paris. Nous avons rencontré André Beauneveu à Mehun-sur-Yèvre. Nous verrons briller Jacquemart de Hesdin et les frères Limbourg à Bourges; à Dijon s'assemblera une pléiade incomparable avec les Jean de Beaumetz, les Jean de Mareville, les Jean Malouel, les Bellechose, le génial Claes Sluter et son neveu Claes Van de Werve comme têtes de groupe. Ils sont flamands, wallons, hollandais; la tradition voit en eux une des générations les plus riches de la grande famille flamande. La plupart nous font pénétrer dans le xve siècle; mais leurs origines appartiennent au siècle précédent et leur art au moment où le siècle du Renouveau expire vient mettre sur cette ère glorieuse une impérissable couronne flamande.

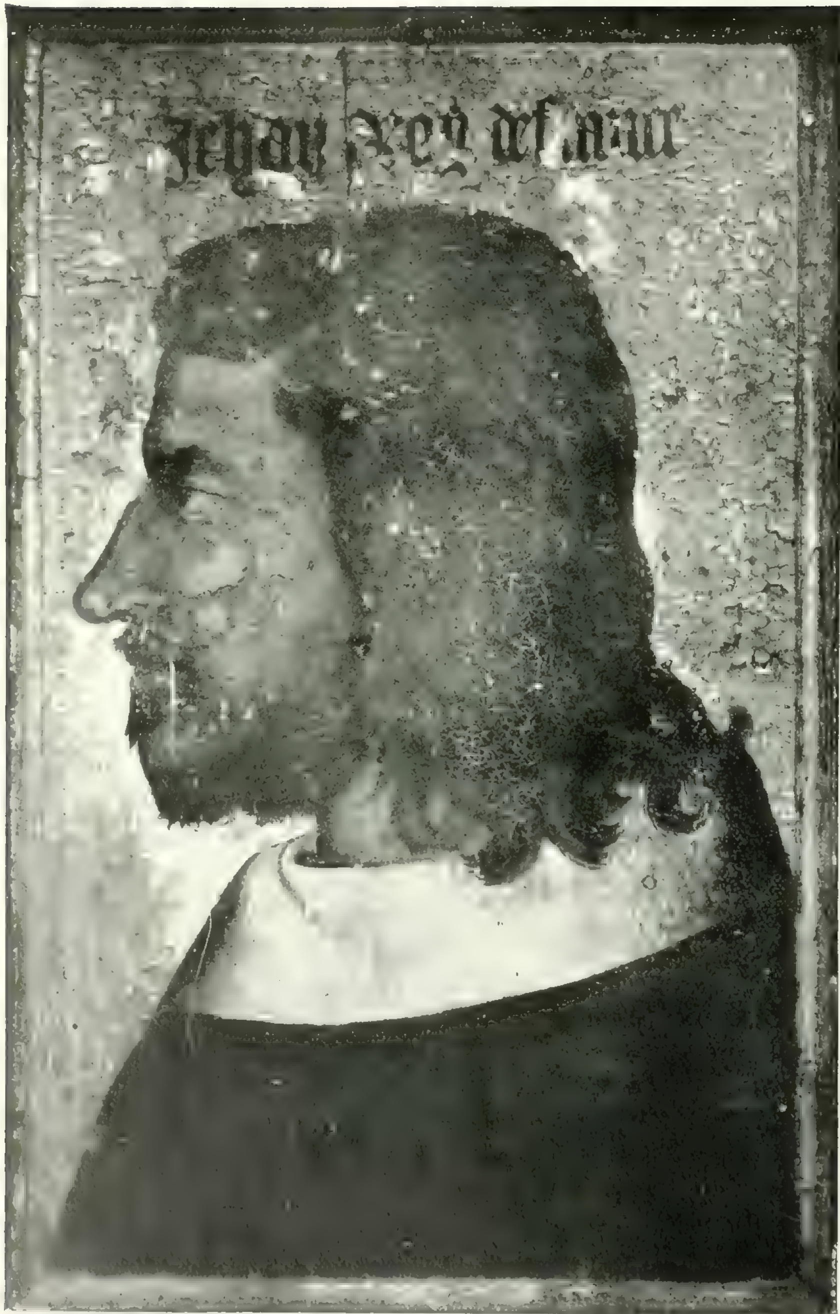
CHAPITRE IV

L'école de Dijon. — Les chefs d'œuvre de Claes Sluter

Dans l'art septentrionnal du XIVe siècle qu'incarnent avec grandeur Jean de Liége, Jean de Bruges, Beauneveu, Broederlam, nous avons démêlé des tendances internationales où la survivance des conventions grandioses du XIIIe siècle et le reflet plus ou moins puissant de l'idéalisme italien et colonais venait tempérer les aspirations nouvelles plus proprement septentrionales. Nous retrouverons les productions ultimes de cet art composite des Valois quand nous étudierons les peintres comme Malouel, Bellechose, J. de Hesdin qui précédèrent l'avènement des Van Eyck. Mais il convient que nous signalions dès à présent l'admirable école, qui tout à la fin du XIVe siècle, s'affranchit avec éclat de la tradition éclectique et fixe irrévocablement les destinées de la Renaissance : c'est l'école dijonnaise presque uniquement composée de hollandais, de flamands et de wallons.



Un événement politique en favorise l'épanouissement. En 1369 Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, épouse Marguerite, fille de Louis de Mâle, et par ce mariage devient comte de Flandre en 1383. On sait que l'histoire des princes bourguignons est celle d'un incomparable protectorat artistique. Fondateur de la dynastie, Philippe le Hardi fut le digne frère de Charles V, au point que le faste célèbre de son petit-fils Philippe le Bon ne réussit pas à éclipser la gloire de son mécènat. La Flandre — encore que son orgueil démocratique eut été rudement châtié à Roosebeeke traversait alors une phase de prospérité inouïe et jamais en aucune terre, en aucun temps, déclare un chroniqueur, on n'avait vu « telle richesse ne telle chière. » Les ouvriers d'art et les maîtres abondaient, comme d'ailleurs dans les autres


Jehan Roy de France



André Beauneveu
La Vierge et l'Enfant Jésus
Miniature initiale des Très belles Heures du duc de Berry (Bibliothèque royale de Belgique, 11060-61)

parties des Pays-Bas. Philippe le Hardi les appela en grand nombre à Dijon, sa capitale bourguignonne qu'il aimait beaucoup. Il *avoit tout fait pour le*



Jean de Bruges.
Charles V recevant l'hommage d'un manuscrit.
Miniature du Musée de Meermann-Westreenen (La Haye).

bien d'icelle put on dire sans exagération. Il commença par la doter d'une admirable châsse de pierre — la célèbre Chartreuse de Champmol — à

l'embellissement de laquelle s'employèrent les peintres, sculpteurs, verriers et fondeurs d'une très nombreuse colonie « d'ouvriers estrangiers » c'est à dire d'artistes belges et hollandais. [1] L'architecture de la Chartreuse était française; ce fut maître Dreux de Dampmartin qui conçut les « traiz des édiffices. Par contre la décoration et l'ornementation sculpturale et picturale resta l'œuvre presque exclusive des maîtres du nord. On commença les travaux en 1377 et l'église fut consacrée dix ans plus tard par une brillante cérèmonie. Marguerite de Mâle était agenouillée dans la chapelle de Saint-Antoine, le duc priait dans la chapelle des Anges. Dans le nef centrale, le maire de Dijon, Jean Baudot, était entouré de vingt échevins. Les imagiers, peintres et ménestrels du duc — presque tous flamands, wallons, hollandais, étaient mêlés à la foule des gentilshommes, dames et damoiselles menant « grands et excessifs estats. » L'évêque de Troyes officiait, couvert d'une chape emperlée, lourde comme une cloche d'or, et le soleil, traversant les belles verrières exécutées à Malines, jetait sur cette assistance recueillie et magnifique, le subtil manteau de ses irisations mouvantes. Ce décor merveilleux donnait l'avant-goût des tableaux de Jean van Eyck. Le monastère avait été édifié tout d'abord dans un but de piété; le duc de Bourgogne résolut ensuite de transformer la Chartreuse en sépulcre ducal où les moines garderaient son tombeau et ceux de ses successeurs. C'est ainsi que le Chartreuse de Champmol, appelée communément Chartreuse de Dijon, devint le Saint-Denis des princes bourguignons.

Que reste-t-il de cette nécropole ouvragée, ruisselante jadis de couleurs et de dorures ? La fureur révolutionnaire a complètement détruit l'édifice primitif, ne laissant subsister qu'un débris de tour. L'oratoire des ducs se trouvait au premier étage de cette ruine et c'est là qu'étaient placés les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, transportés aujourd'hui au musée de Dijon. La Chartreuse est remplacée par les locaux de l'Asile départemental des aliénés de la Côte d'Or, — une grande bâtisse affligeante comme la souffrance qu'elle abrite. Deux vestiges du monastère d'autrefois assurent une incomparable noblesse à cette misère d'aujourd'hui : le Portail de l'ancienne église placé à l'entrée de la chapelle actuelle, et le chef d'œuvre appelé communément *Puits de Moïse*,

(1) Cf. [illegible] Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bour*[illegible] Montreuil-sur-Mer 1898-1901, 2 vol.; Dehaisnes, *Histoire de l'Art*, ch. XII, p. 495 et suiv.; [illegible] V. II, p. 351 et suiv.; Michiels, *L'Art flamand dans l'Est et le midi de la France.*

érigé dans le grand cloître de Champmol où s'étend à présent le potager de l'hospice.

L'école de Dijon est avant tout une grande école de sculpture. Je viens d'en citer les productions maîtresses : le Portail, le Puits de Moïse ou plus exactement le Puits des Prophètes, enfin les tombeaux de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur. Trois grands noms sont inséparables de ces œuvres : ceux de Jean de Marville, de Claes Sluter et de Claes van de Werve. Le premier fonde l'école; le second en est l'incarnation culminante; le troisième, maintenant les conquêtes de son prédécesseur, établit pour un siècle le règne du style bourguignon en France. Avant d'analyser les œuvres, rassemblons ce que nous savons de leurs auteurs.

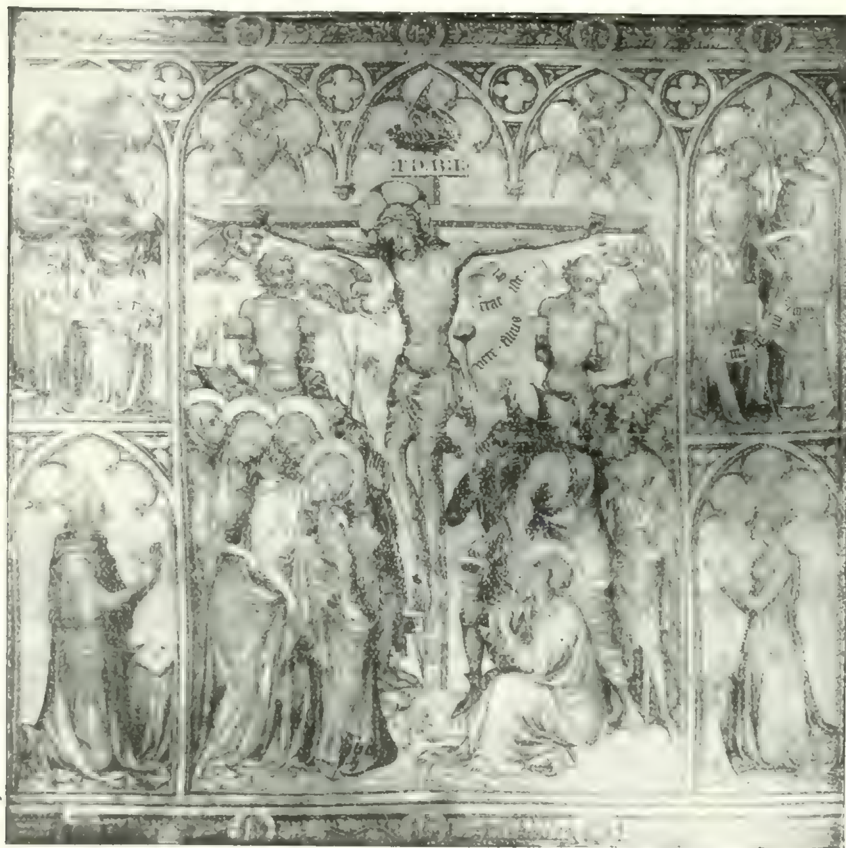


On n'est point fixé sur l'origine de Jean de Marville que les textes appellent aussi de Merreville, Mereville, Menreville, Menneville. On ne sait s'il est originaire du nord de la France, du pays de Liége, ou des confins de Luxembourg. (1) En tout cas il vient du nord ainsi que l'indique le prénom Hennequin que lui donnent les plus anciens comptes où il est mentionné. Il figure tout d'abord dans la grande pléiade d'imagiers réunis par Charles V, et Jean de Liége l'employa aux travaux de la sépulture royale élevée dans la cathédrale de Rouen. Après quoi il entre au service de Philippe le Hardi; dès l'année 1373 il reçoit des gages comme maître imagier et valet de chambre de Monseigneur de Bourgogne et le tombeau du duc lui est commandé la même année. Aussitôt le sculpteur s'installe à Dijon. Divers travaux pour la maison ducale retardèrent l'exécution de la sépulture et celle-ci ne fut commencée qu'en 1383; dix ans seulement après la commande l'artiste alla chercher lui-même le marbre à Dinant et on le remboursa des frais de son voyage en 1384. Dès lors les comptes citent de nombreux ouvriers qui travaillent à ses côtés. Tous ont des noms flamands : Philipot van Erem, Gillequin Tailleleu, Liefvin de Hanc, Hennequin van Claire et enfin Claes Sluter, qu'il avait engagé comme ouvrier en 1381.

Il est indiscutable que certaines parties du tombeau de Philippe le Hardi étaient terminées quand Jean de Marville mourut en 1389 puisque peu de temps auparavant des ouvriers étaient venus de Paris pour le polissage du

(1) On hésite entre trois localités : Merville (nord), Mervil, hameau voisin de Saint-Trond, et Marville aux limites de la région luxembourgeoise. Cf. Dehaisnes op. cit., p. 510, et Courajod. *Leçons*. V. II. p. 126, 354 et 355.

marbre. En outre de Marville vivait encore quand fut décidée l'exécution du portail à la conception duquel il ne fut peut-être pas étranger. Mais sa participation à ces deux chefs d'œuvre est bien minime. En réalité c'est au génie de Sluter qu'est dû le Portail ; et le tombeau de Philippe le Hardi ne fut sérieusement commencé et définitivement achevé que par Claes van de Werve.



Jean de Marville fut traité avec grande faveur par le duc son maître ; il eut un valet, un cheval, de beaux gages. Fondateur de la sculpture bourguignonne, ses origines artistiques le rattachent à la Renaissance des Valois tandis que son activité à Dijon prépare l'extraordinaire affirmation de son génial élève : Claes Sluter.

D'où vient-il ce grand Claes Sluter dont les chefs d'œuvre mutilés réveillent la splendeur passée de la Chartreuse de Champmol ? (1) On dit qu'il est le fondateur de l'école flamande. N'appartient-il pas plutôt à l'école hollandaise qui pourrait voir en lui et en Rembrandt ses deux maîtres suprêmes ? Son origine, à vrai dire, est obscure. Les documents le font venir des « Orlandes » ; mais est-ce de la Hollande proprement dite ou de la Gueldre ? On ne sait. (2) L'épitaphe de son neveu et protégé Claes van de Werve fait naître ce dernier à Hatheim, aujourd'hui Hathem, petite localité gueldroise, proche du Zuiderzee et située sur un affluent de la rive gauche de l'Yssel, à deux lieues environ au sud de Zwolle. On a supposé que Sluter était né dans la même région. La Gueldre d'ailleurs avait pris rang parmi les provinces artistiques du Nord ; quelques peintres gueldrois au XIVe siècle font déjà figure à Bruges et Jean Malouel, selon toute probalité, est né lui aussi sur les bords de l'Yssel.



ANDRÉ BEAUNEVEU
Figure d'Apôtre. En tête du Psautier du duc de Berry
Ms français n° 13091 de la Bibliothèque Nationale, f° [illegible]

Le nom du grand sculpteur hollandais s'orthographie de huit maniè-

---

(1) Cf. CYPRIEN MONGET, la *Chartreuse de Dijon*, etc. op. cit. ; DEHAISNES, *Histoire de l'Art*, ch. XII ; COURAJOD, *Leçons*, V. II ; MICHIELS, l'*Art flamand dans l'Est et le midi de la France ;* PROST, *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais du XVe siècle. Gazette des Beaux-Arts*, 3me période 1890 ; KLEINCLAUSZ, l'*Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge. Gazette des Beaux-Arts* 1902. T. I ; du même, *Un atelier de sculpture en Bourgogne à la fin du moyen âge. L'Atelier de C. Sluter. Gazette des Beaux-Arts.* 1903. T. I ; du même, le *Puits des Prophètes de C. Sluter. Revue de l'Art ancien et moderne.* Avril 1905.

(2) « Pour moi je crois que Sluter est Hollandais. D'abord on le dit de Hollande ; puis l'épi-

res différentes dans les registres bourguignons : Celoistre, Celestre, Celeutre, Celustre, Slustre, Seluter, Slutre, Sluter. La vraie orthographe, dit Mgr Dehaisnes, est Sluter. Sur une quittance conservée dans les archives de la Côte d'Or figure le sceau de l'artiste qui présente « un écu en pointe dont le champ » offre une clef ouvragée avec deux oiseaux fantastiques pour supports et » au-dessus les mots *Claus Sluter;* la clef est une armoirie parlante, le mot » Sluter signifie clef en flamand. » (1) Nous ferons remarquer toutefois que l'orthographe du mot clef en flamand est *sleutel;* c'est en vertu de la loi du moindre effort que certains patois changent la syllabe *tel* en *ter.* Quant au prénom Claes, — c'est un diminutif de Nicolas. Ici encore l'action des patois est intervenue pour changer la diphtongue *ae* en *au.* Claes est devenu Claus — et les scribes bourguignons ont écrit le prénom du grand homme vraisemblablement comme Sluter le prononçait.

L'artiste paraît pour la première fois dans les comptes du duc de Bourgogne en 1381, époque à laquelle il entre dans l'atelier de Jean de Marville. Son salaire était de deux francs par semaine ! Et seuls les ouvriers très habiles pouvaient prétendre à de tels gages. Ce régime dura jusqu'à 1389, pendant huit ans. Pourtant dès l'année 1380 Sluter avait été employé aux travaux de la Chartreuse et l'on peut supposer que tout de suite sa supériorité avait attiré l'attention de Monseigneur. A la mort de Jean de Marville, c'est sans hésitation sûrement que le duc de Bourgogne conféra à Sluter le titre de « varlet de chambre et tailleur d'ymages. » Nous avons des preuves nombreuses de l'affection du duc Philippe pour le grand sculpteur et l'on attendra jusqu'à Jean van Eyck pour rencontrer un artiste si amicalement traité par son prince. A peine avait-il achevé la *sainte Catherine* et le *saint Jean* du Portail que le duc son maître lui fournissait des fonds pour aller étudier à Mehun-sur-Yèvre les travaux d'André Beauneveu et nous aurons à examiner jusqu'à quel point l'art du maître imagier de Jean de Berry a pu agir sur le génie naissant du grand sculpteur hollandais.

Sluter jouissait du droit de sceau, prérogative en quelque sorte aristocratique; on lui permettait de faire achat de pierres et de matériaux divers au nom du duc et de donner quittance légale aux vendeurs; il avait un valet ouvrier et un valet avec cheval; on mit à sa disposition au centre du vieux

» taphe de van de Werve se contredit, car si Hattem est situé en Gueldre, l'épitaphe le dit en Hollande, ce qui est inexact. Enfin la prononciation du nom prouve pour la Hollande contre la Gueldre. » Lettre de M. Six à l'auteur.

(1) *Histoire de l'Art,* p. 524.

Dijon, près du palais ducal, un hôtel et un atelier. En vérité la demeure de l'imagier, pour être la propriété de Monseigneur, manquait un peu de confort et l'on y dut procéder à des réparations constantes. Le logis était toutefois très pittoresque et M. Kleinclausz en a fourni une description précise. (1) La maison, séparée de la rue par une cour et un mur de clôture, se présentait de derrière; la façade donnait sur des jardins. Pour surveiller l'entrée et la sortie de ses disciples, le maître s'était réservé un atelier particulier vers la porte de la rue; l'ouvroir des disciples était distinct et comprenait plusieurs loges. L'hôtel des imagiers possédait en outre une forge de façon à pouvoir réparer les outils à l'atelier même. Les matériaux qui entraient chez Sluter étaient conservés avec d'extrêmes précautions : c'étaient des pierres blanches de Bourgogne, Asnières, Tonnerre, de l'albâtre ou bien encore des marbres de Dinant et de Liége. On les pratiquait à l'atelier et le maître achevait ensuite l'œuvre sur place. Telles étaient les coutumes et les usages admirables des artistes de ce temps.

Jean de Marville avait occupé le même hôtel; Sluter y vécut d'abord comme ouvrier à deux francs par semaine; ensuite comme maître pendant quinze ans; c'est là qu'il exécuta tout d'abord les statues du Portail commandées à son prédécesseur.



Voici l'ordonnance du Portail : au centre la Vierge debout, tenant l'enfant Jésus dans le bras gauche; des deux côtés les statues agenouillées de Philippe le Hardi et Marguerite de Mâle; derrière le duc, la statue de saint Jean-Baptiste; derrière la duchesse, sainte Catherine. Sous les figures des princes et de leurs patrons, des culs de lampe ou consoles où se voient des marmousets à longues barbes munis de philactères; au-dessus du duc et de la duchesse des clochetons faisant office de dais.

Très admirées par les uns, très discutées par les autres, les statues des patrons sont probablement les premières que Sluter exécuta pour le Portail. La facture en est assez lourde; dans le *saint Jean-Baptiste* les plis du manteau forment, non seulement sous le bras, mais sur tout le corps un réseau de sillons profondément creusés et assez fatigant. Les têtes sont expressives et populaires; les deux statues sont exécutées avec fougue, d'un ébauchoir puissant qui garde le contact de la vie même dans ses excès.

L'image de la Vierge est bien de la même main; la sûreté de la

(1) Art. cit. *Gazette des Beaux-Arts*. 1901. T. I.

technique le prouve et même le système des plis; mais l'expression est autre, si différente même de celle des patrons qu'on a cru se trouver en présence d'une œuvre de date très postérieure — ce qui, à mon sens, est une erreur. Sous d'exquises délicatesses d'exécution, la statue conserve



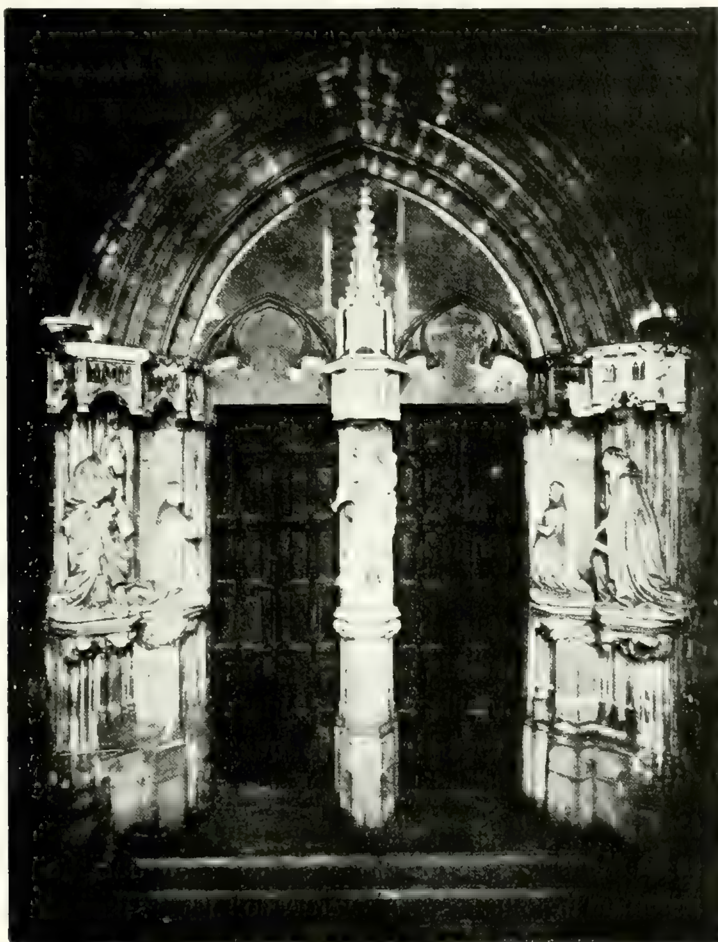
[illegible]

cette robustesse matronale que nous avons admirée dans la *sainte Catherine* de Courtrai. Suivant la tradition française la ligne du corps s'infléchit vers la gauche et la draperie où les conventions des maîtres parisiens s'affinent délicieusement, suit ce mouvement avec une extrême fidélité. Les plis disent la connaissance qu'avait le sculpteur de certains chefs d'œuvre du XIV[e] siècle; légers, minces sur la tête, creusés en vagues obliques sur la jambe droite, tuyautés en volutes de plus en plus savantes sous le bras



André Beauneveu (?)
Mort, Assomption et Couronnement de la Vierge
Dessin (Musée du Louvre)

gauche, ils pourraient passer pour le chef-d'œuvre de quelque maniériste du XIVe siècle, si l'artiste, revenant au principe même de la statue drapée, n'avait visiblement cherché la fusion entre les formes corporelles et le vêtement. Il s'écartait ainsi de l'idéal de ses prédécesseurs pour qui l'ingé-



CLAES SLUTER
Portail de l'Église de la Chartreuse de Champmol

niosité dans la disposition des plis semblait trop souvent l'objet même de la beauté.

On peut supposer que ces réminiscences de l'art parisien sont tout simplement dues au voyage de Claes Sluter à Mehun-sur-Yèvre où le duc Philippe envoya son imagier avec mission d'étudier les œuvres de Beauneveu. Ce dernier, nous l'avons vu, était lui-même pénétré de la beauté

française. L'originalité septentrionale de Sluter s'était affirmée avec quelque brutalité dans le *Saint Jean-Baptiste* et la *Sainte Catherine ;* elle s'atténua brusquement dans la *Vierge*, Sluter étant capable sans doute de s'élancer dans les voies différentes avec la soudaineté d'un Donatello ou d'un Michel-Ange; elle reparut enfin cette originalité, définitive, incomparablement simple, dans les statues de Philippe le Hardi et de Marguerite de Mâle.

Ces portraits sont la vie même. Marguerite de Mâle, « haute et crueuse » dame, comme dit Froissart, montre un front bombé, des yeux à fleur de tête, des joues épaisses, un large menton d'où descend un cou gonflé. Malgré la mutilation de son nez et de sa joue droite, aucune méprise n'est possible sur son caractère impérieux et sans grâce. La tête de Philippe est intacte et quel document inappréciable ! Le duc avait environ quarante-cinq ans lorsque Sluter commença son portrait. Deuxième fils de Jean II, roi de France, son héroïsme sur le champ de bataille de Poitiers lui valut son surnom de Hardi. Il avait de grandes qualités : « Homme grave et habile » comme dit de Barante, il était chaste, continent et donnait à sa Cour l'exemple des vertus domestiques. Au surplus, politicien sans scrupule, soldat sans pitié — il dirigea les massacres des bouchers à Paris, permit le pillage de Courtrai après Roosebeeke, — le Hardi n'échappa point aux défauts des grands meneurs de son temps. Toutes ces nuances sont admirablement rendues dans le portrait de Sluter. Sous la calotte hémisphérique d'où s'échappent des cheveux abondants, la physionomie est dure, inquiétante malgré le sourire astucieux des yeux ; le menton s'avance comme une menace. La bouche est singulièrement méprisante. Brantôme raconte que l'épaisseur et la proéminence des lèvres que l'on remarquait chez les princes de la maison d'Autriche, leur venait des ducs de Bourgogne. Cette fameuse moue ancestrale est précisément ce qui frappe au premier abord dans la tête de Monseigneur Philippe. Pourtant ce terrible homme savait être à l'occasion un bonhomme, et à regarder son visage plus attentivement on y découvre une sorte de bonne grâce familière, — elle ne va pas jusqu'à la niaiserie comme le prétend un critique — qui peu à peu adoucit la dureté méprisante du masque.

Le manteau d'apparat de Philippe, l'ample jupe de la duchesse sont d'une simplicité grandiose. Les creux larges s'opposent aux fines arêtes avec une admirable fermeté de construction. Sous les genoux aucun zig-zag, aucune gaufrure, aucun tuyautage inutiles. Tous les plis sont naturels ; ces draperies sont vivantes et leur vie est sans la moindre complication.

On a conservé les noms des artistes qui travaillèrent avec Sluter au Portail sans qu'on puisse déterminer leur collaboration. Jean Prindale et Willequin Smont furent les principaux aides du maître; Jean Midey, Hennequin Vascoquin, Jennin de Honet ne jouèrent semble-t-il qu'un rôle secondaire; Macelart, Pierre de Liquerque et surtout Pierre Beauneveu, un parent sans doute de maître André, taillèrent les marmousets. Jean de Hulst exécuta les armoiries du duc et de la duchesse sur le socle de la statue de la Vierge. Enfin un maître appelé Jehan de Liége — qu'il ne faut point confondre avec le célèbre tombier de Charles V — sculpta pour cette entrée de l'église une porte sur laquelle on voyait les armes du duc, de la duchesse et de leur fils Jean, comte de Nevers, qui devait devenir Jean sans Peur.

* *
*

C'est encore dans l'hôtel des imagiers que Sluter conçoit et réalise de 1396 à 1402 les figures sublimes du Puits de Moïse, ou pour mieux dire du Puits des Prophètes ; c'est là encore qu'il s'occupe des moyens d'achever le tombeau de Monseigneur. Et pour compléter la liste des travaux de Sluter dont la mention nous est parvenue ajoutons qu'il exécuta également pour l'église des Chartreux, une *Pietà* (1390), une *Ymaige de Dieu* (1393), un *Saint Michel* (1396) et une *Sainte Anne* (1399); ces trois dernières statues se trouvaient dans la chapelle de Sainte-Anne. La duchesse de Bourgogne commanda à Sluter certains ouvrages pour le château de Germoles, entre autres une *Madone*. Les élèves qui collaboraient à ces différents travaux étaient flamands et wallons ; on signale toutefois le passage de trois bourguignons dans l'hôtel des imagiers. Au surplus si le maître travaille à certaines époques avec une dizaine d'ouvriers, à d'autres moments il renvoie tous ses aides sauf un ou deux, — et c'est alors qu'il produit le plus.

Le peu que nous savons de son caractère le montre très semblable à Michel-Ange. Travailleur infatigable, il était sombre, méfiant. Il multiplia dans sa maison les gonds, verrous et serrures et fit placer des chaînes de fer aux fenêtres de son ouvroir; il s'était fait construire une galerie à l'écart où il méditait tout en épiant son personnel. Il était bon d'ailleurs, et assura l'avenir de son neveu Claes Van de Werve qu'il prit à son service et en faveur de qui il renonça dans la suite à ses titres de sculpteur et de valet de chambre du duc. Sa misanthropie, comme celle du peintre de la Sixtine, est peut-être tout simplement l'effet d'un état pathologique. La lettre de

donation par laquelle nous apprenons que le duc, en 1399, avait fait remettre soixante écus au sculpteur à l'occasion du Puits des Prophètes, nous dit aussi qu'à la fête de Pâques de la même année Nicolas Sluter avait fait « une griefve et périlleuse maladie » qui lui avait occasionné grandes dépenses « en physiciens et apothicaires ». Il est tout à fait vraisemblable que le maître, accablé d'immenses travaux, ne réussit point à triompher des suites de cette crise. Philippe le Hardi eut beau lui faire remettre en 1403, une somme de cent écus « de grâce spéciale pour les bons et agréables « services qu'il lui avait faits chaque jour et qu'il espérait encore en obtenir, » Sluter avait besoin de repos et avait résolu d'en prendre.

En 1404 il abandonna ses fonctions officielles qui passèrent à son neveu Claes Van de Werve et la même année, trois semaines après la mort de Philippe le Hardi, il se retira, non à la Chartreuse de Champmol, comme on l'a dit, mais au monastère de Saint-Étienne de Dijon. Il y fut admis en quelque sorte comme frère laïque. On mit à sa disposition une chambre occupée auparavant par un certain Hugues Vassant; il était libre d'aller, de venir, de prendre ses repas en ville, de quitter le monastère, sauf à s'y trouver aux heures des messes, prières et oraisons; il pouvait garder un domestique à son service tout en mangeant au réfectoire conventuel et en se mêlant à la vie des religieux; il avait droit toutes les semaines à vingt-huit michottes ou petits pains et à une pinte et demie de vin, mesure de Dijon. On ne lui demandait en échange que de soutenir partout la bonne renommée du monastère.

Cette vie monacale n'était point toutefois une retraite définitive. Entré à Saint-Etienne de Dijon en avril 1404, Sluter dès le mois de juillet de la même année affirme son désir de sculpter encore, en signant avec Jean sans Peur un contrat par lequel il s'engage à terminer la sépulture du duc défunt. Il est probable toutefois que sa santé chancelante réduisait fort son activité. Il vivait encore le 13 mai 1405, nous assure M. Prost: « Un acte passé devant un notaire de Dijon constate en effet que ce jour-là, le célèbre » imagier s'acquitta, entre les mains de l'abbé de Saint-Étienne de Dijon, » des vingt francs dont il restait redevable envers l'abbaye. » (1) C'était la somme qu'il avait pris l'engagement de verser aux religieux pour assurer à ses vieux jours le vivre, en même temps que la mystique douceur des cloîtres. Il mourut au commencement de l'année 1406. La gloire de ses œuvres emplit tout le XVe siècle français et cent ans plus

(1) [illegible] des Arts. *Document inédit sur Claus Sluter*

tard Michel Colombe saluait encore en lui « le souverain tailleur d'images. »

*
* *

Le Puits des Prophètes suffirait à lui valoir cette admiration. L'œuvre était connue jadis sous le nom de « Grant Groix du Cloistre » ou Calvaire de Sluter. Le puits proprement dit « alimenté par une source qui jaillit » presque à fleur de terre, » (1) fut creusé en 1395 et englobé dans le grand cloître des Chartreux de Champmol. Au milieu de l'eau fut élevé un pilier de pierres dont les six faces montrent les six prophètes qui annoncèrent le Christ dans l'Ancien Testament. Ces figures, de grandeur naturelle, sont séparées par de minces colonnettes que surmontent des anges de douleur. Ce qui reste aujourd'hui de l'œuvre n'était dans l'ensemble du monument qu'un piédestal grandiose. Sur leurs ailes éployées, les anges supportent en effet une large corniche bordant une plate-forme où se dressait autrefois un Calvaire qui a disparu. La plate-forme était recouverte d'un talus en rocaille, figurant le sol. La croix moulurée se terminait par des amortissements en forme de chapiteaux, écussonnés des armes de Bourgogne et de Flandre. Le Christ, les pieds percés d'un seul clou, le *titulus* au-dessus de la tête, les bras étendus sur la croix était entouré de la Vierge, debout regardant son fils, de saint Jean et de la Madeleine. (2) Ce Calvaire dont l'exécution et le montage occupèrent d'abord Sluter, a disparu, et il n'en



CLAES SLUTER
La Vierge et l'Enfant Jesus
Portail de l'eglise de la Chartreuse de Champmol

(1) COURAJOD : V. II. p. 358.
(2) KLEINCLAUSZ : Art. cit. *Revue de l'Art.* Avril 1905. p. 313.

reste plus au musée archéologique de Dijon que l'émouvante tête du Sauveur, d'une majesté inexprimable avec ses paupières baissées, sa longue chevelure, sa barbe ample, son émotion à la fois retenue et violente qui annonce le pathétique de Michel-Ange.

Les six prophètes : Moïse, Daniel, Isaïe, David, Zacharie, Jérémie, ont chacun une personnalité qui s'affirme bien plus par la poésie des expressions individuelles que par le réalisme des physionomies. Moïse respire une énergie auguste et comme illuminée ; ce n'est point toutefois la plus belle des statues bien qu'elle ait donné son nom au monument ; les draperies gardent la lourdeur du manteau de la figure de *Saint Jean-Baptiste* au Portail. Mais la tête émerge avec une force divine des flots hiératiques de la barbe et l'on comprend qu'elle ait frappé de tout temps les foules. D'une main le législateur tient les tables de la loi ; de l'autre un rouleau où se lit cette légende : « La multitude des fils d'Israël immolera un fils vers le soir.

Cette énergie n'a plus la même sérénité chez Daniel ; elle est plus humaine, plus dure, plus agressive. D'un doigt impérieux le prophète montre son phylactère où on lit : « Après soixante générations le Christ sera occis. » — Isaïe porte ce texte : « Comme une brebis à la boucherie on le conduira et » comme un agneau en présence du tondeur il sera muet et n'ouvrira pas la » bouche. » Son front élevé et nu, ses yeux profonds, sa bouche amère qu'encadre une barbe longue et fine le font ressembler aux grands vieillards de Léonard de Vinci. — David couronné et bouclé est plus conventionnel et rappelle les statues des cathédrales françaises, moins la noblesse. Sur son phylactère, ces mots : « Ils percèrent mes pieds et mes mains et dénombrèrent » mes os. » — Zacharie sous son bonnet hébraïque montre une figure douloureuse et accablée ; il pleure en déroulant cette phrase : « Ils ont apprécié » ma rançon à trente pièces d'argent. » — Jérémie, à mon sens, est l'œuvre la plus tragique et la plus noble. Il est impossible d'exprimer la gravité, surhumaine de ce visage qui commente, qui *vit* ces mots avec une effrayante simplicité : « O vous qui passez, voyez s'il est douleur comparable à ma » douleur. »

Des consoles décorées de feuillages habilement creusés servent de supports aux six statues et sont l'œuvre en partie de Pierre Beauneveu, de même que les sveltes colonnettes placées entre les prophètes. Ces tiges de pierre sont surmontées de délicats chapiteaux taillés par Jean Hulst ; les anges merveilleux qui en surgissent comme de mystiques cariatides et qui rassemblent leurs longues ailes pour soutenir le Calvaire, furent exécutés par Sluter avec l'aide de son neveu Claes Van de Werve. Ce dernier

travailla également aux images de la Vierge et du Christ. Jean ou Hennequin Prindale avait collaboré à la figure de la Madeleine. Sluter s'était réservé l'exécution des six prophètes; il les a conçus dans leurs moindres détails de forme et d'expression. On croit toutefois que son neveu mit la dernière main aux figures de Daniel, d'Isaïe et de Zacharie.

La puissante merveille s'étoffait de peintures. Sous la direction de Jean Malouel, peintre de Monseigneur, les travaux de polychromie furent entrepris en 1399. Guillaume le Paintre, demeurant à Dijon, dora la croix de pierre. Hermann de Cologne paintre et ouvrier de dorer à plat collabora de l'année 1401 à l'année 1403 à l'étoffage du crucifix et autres ymages sur la pile. Tandis qu'on peignait, une sorte de tente entourait le monument et préservait les dorures et les couleurs des atteintes du climat. Installé sous cet abri, Malouel dirigeait les enlumineurs, travaillait lui-même toute la journée et souvent pendant une partie de la nuit; c'est lui qui étoffa la Madeleine, les anges, les prophètes.

La tunique de Moïse était rouge; son manteau se doublait d'azur; la chape de David, également azurée et coupée de bandes était couverte d'ornements. On peut supposer que le peintre, suivant l'usage du temps, détailla la longue cotte de samit portée par Isaïe, sa ceinture ferrée d'or, son aumusse jetée sur l'épaule, son écritoire ciselé, sa double escarcelle ornée de houppes en laines, les ferrets de ses manches, les fleurons et les rivets de son livre, si bien que le noble vieillard, pour employer une expression contemporaine, apparaissait tout harnaché d'orfèvrerie. On alla plus loin : un certain Hannequin de Hacht fournit un diadème de cuivre pour la statue de la Madeleine, et un buricle — c'est à dire des lunettes — pour la belle image de Jérémie. Ainsi rehaussé, le monument se transformait en une vraie joaillerie sans rien perdre de sa grandeur. Il devint un lieu de pèlerinage et à trois époques différentes du XVe siècle, des cardinaux accordèrent des indulgences aux fidèles qui prieraient chez les Chartreux de Champmol devant la « Grant Croix du Cloistre. »



Tout le monde a vu soit un moulage, soit une photographie de l'œuvre; mais en vérité nos meilleurs moyens de reproduction sont encore bien imparfaits, et jamais peut-être je ne l'ai mieux senti qu'en me trouvant devant les prophètes de Sluter, sur le fragile balcon de bois qui surplombe l'eau dormante du Puits. Si la polychromie de jadis a presque entièrement disparu, le temps s'est chargé d'enluminer à sa manière manière subtile

et savante — le piédestal et les statues. Les fines poussières avec des épaisseurs diverses ont nuancé les ondes des draperies, les volutes des phylactères, les plumes des ailes évangéliques ; la barbe de Zacharie s'étale



[illegible]

en sa blancheur floconneuse et vénérable sur l'étoffe patinée du manteau. Telle quelle, l'œuvre laisse éclater toute l'éloquence de son âme. Elle parle avec un lyrisme inattendu à travers la beauté individuelle des types. Le réalisme septentrional, si accusé qu'il soit, est emporté par la force d'une imagination singulièrement dramatique. Comme les plus hauts génies,



Claes Sluter
Piédestal du « Puits des Prophètes ». Figures de Jérémie, Zacharie et Daniel
(Cloître de la Chartreuse de Champmol, Dijon)

Sluter ne s'appuie sur la réalité que pour la dépasser. J'ai lu dans je ne sais quelle brochure que tous les prophètes étaient des juifs dijonnais contemporains de Sluter, que Moïse était un prêtre juif du XIVe siècle ,



CLAUS SLUTER
Philippe le Hardi et saint Jean Baptiste
(Portail de l'église de la Chartreuse de Champmol

le sublime Jérémie « un marchand d'habits », David « le fils de quelque riche israélite venu en Europe pour se distraire un instant des voluptés » d'Orient », Zacharie et Isaïe « des usuriers », Daniel « le type accompli » du créancier impitoyable ». Et ce critique « psychologue » croyait faire l'éloge du sculpteur ! Un autre écrivain plus sérieux ne veut voir

partout que figures septentrionales et réalistes et reconnaît en David un buveur de bière !

Sluter certainement a trouvé des modèles juifs autour de lui ; mais il a élargi leurs caractères particuliers jusqu'à la beauté immuable et essentielle. Comme Léonard de Vinci il a mis dans son œuvre « l'âme même de son idéal. » Ses personnages sont humanisés par tel détail de vêtement, tel bonnet, telle bourguignotte, telle aumonière, tel livre guilloché ; mais quelle discrétion dans ces accessoires ! Combien les manteaux, les dalmatiques, les surcots sont simples ! Faut-il marquer l'origine septentrionale du maître, nous la trouverons dans les plis épais accumulés sur les bras et les pieds, dans une manifeste tendance à ramasser la taille des prophètes. Mais veut-on se convaincre que l'artiste s'élève au-dessus de sa race et de son temps, il n'y a qu'à regarder les mains longues, minces, les poignets délicats, l'aspect d'éternité de ces figures, l'infinie poésie de ces anges qui couronnent les prophètes de leur ronde céleste.

Le souvenir de Sluter flotte impérissable, sous la modeste coupole où s'abrite le Puits des Prophètes ; il emplit la Chartreuse délaissée ; il nous accompagne au Portail de la chapelle, dans les jardins mélancoliques et splendides de l'Asile. Son âme partout présente parle une langue universellement comprise et si notre prière devant la Grant Croix du Cloistre n'est plus telle qu'au XVe siècle, personne aujourd'hui ne refuse une religieuse admiration à l'auteur du chef-d'œuvre. Créateur empli d'humanité, génie fastueux et mystérieux comme celui de Rembrandt, Sluter par le miracle de l'art, ramène des milliers de pèlerins vers les images sublimes des prophètes et des anges....

CHAPITRE V

École de Dijon (suite). — Sculpture et Peinture

Claes Van de Werve, Jean Malouel, Henri Bellechose

La carrière de Claes Van de Werve (1) n'est pas aussi attachante que celle de Sluter. Son nom, bien entendu, est aussi estropié que celui de son oncle; on l'appelle de Werne, de Verve, Vin Werve. En 1398 il collaborait déjà, comme « ouvrier d'ymaiges » à l'exécution du Puits des Prophètes; c'est l'année suivante que Sluter contracte sa grave maladie, et à partir de ce moment son neveu lui apporte une collaboration de plus en plus étroite. En 1401 Claes Van de Werve porte le titre « d'ouvrier et tailleur d'ymages du duc de Bourgogne » ; en 1404 il succède à son oncle et s'occupe tout d'abord d'achever le tombeau de Philippe le Hardi. On ne parvenait point à terminer cette sépulture commencée par Jean de Marville, poursuivie par Sluter et dont le gisant, les anges, le lion, les plourants, les angelots presque tout, en somme, restait à faire. Ce fut l'œuvre capitale de la carrière de Claes Van de Werve.

Placé au musée de Dijon le mausolée se compose d'un socle mouluré en marbre noir de Dinant soutenant une galerie d'albâtre ornée à l'extérieur d'arcatures à crochets, de clochetons, d'angelots et sous laquelle s'abritent quarante figurines appelées au XVe siècle des *plourants* ou *plorans*, au XVIIIe des *deuils* ou des *pleureux*, et désignées ensuite sous le nom de *pleureurs*. Sur cette base animée s'étend le mausolée proprement dit, une large dalle — de marbre noir également, — où repose le duc, les mains jointes, les

(1) Cf. ouvrages et articles cités de MM. Monget, Prost, Dehaisnes, Courajod, Kleinclausz, Michiels, etc. Cf. aussi Courajod : *Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XVe siècle. Gazette des Beaux-Arts*. T. XXXII. p. 390. Les quatre premiers chapitres de notre livre étaient tirés quand a paru l'excellent volume de M. Kleinclausz : *Claus Sluter et la Sculpture bourguignonne au XVe siècle*. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne.

pieds appuyés sur le lion, symbole du courage. Deux anges, les ailes levées, portent derrière lui son heaume de guerre dont le cimier est une fleur de lis. Nous l'examinerons plus loin au point de vue du style. Mais il importe de



[illegible] Moïse et David

[illegible]

déterminer d'abord la part de collaboration apportée par chacun des grands sculpteurs bourguignons à l'exécution de l'œuvre, question qui n'a jamais été bien élucidée et que nous ne nous flattons pas de résoudre d'une manière définitive.

Nous avons vu que Jean de Marville avait eu la commande de la sépulture, qu'il avait acheté des matériaux, qu'il avait fait venir de Paris

des polisseurs et des polisseuses de marbre. Il employa à l'exécution du tombeau quelques-uns de ses disciples : Philippe Van Erem, Gillequin Tailleleu et le fils de celui-ci Taffin, Liévin de Hanc (lequel gagnait deux francs par semaine comme Sluter) et Claes de Hanc qui gagnait un peu plus. Malgré ce zèle on ne peut attribuer à Jean de Marville et à son atelier que l'ordonnance générale du monument et la taille des galeries d'albâtre, — en somme la partie architectonique de l'œuvre.



Claus Sluter
Christ du Puits des Prophètes
Musée archéologique de Dijon

Sluter entre en scène en 1389; ce travail commencé par autrui le tentait probablement moins que ses absorbantes créations du Portail et du Puits des Prophètes. Néanmoins tous les ouvriers d'images qui passent dans son atelier sont employés au tombeau : Pierre Beauneveu, Prindale, Lefèvre d'Ypres, Willequin Smont, Hennequin de Bruxelles, Hennequin Steene Vanclaire, Mant de Hanc, frère de Liévin, Francequin van Buseghem, Macelart, Antoine Cotelle, Lambillon, Humbert de Namur, Gilles de Seneffe — tous gens des Pays-Bas, plus quelques français. Mais ces entailleurs ne font souvent qu'un séjour très bref dans l'hôtel des imagiers. C'est en juillet 1404, — peu de temps après son entrée au monastère de Saint-Étienne et très peu de temps avant sa mort, — que Sluter finalement prit avec Jean sans Peur l'engagement d'achever le tombeau de Philippe le Hardi dans un délai de quatre ans. Et ce qui prouve bien l'importance minime de la participation de Jean de Marville, c'est que Sluter dans ce marché, s'engage à exécuter pour la tombe l'image du prince ou sa représentation, c'est à dire la statue de Philippe le Hardi « avec deux grands anges qui

» tiendront un heaume ou bacinet atout son timbre, ung lion aux pieds, laquelle représentacion sera armée, ou en habit royal, selon qu'il jugera suivant son agrément le plus convenable, accompagné de quarante › ymages plourants, semblables aux deux qui sont déjà faites,... » Or le grand imagier mourut quelques mois après avoir conclu cette convention où en réalité il ne s'engageait que de nom, son neveu assumant de fait toute la responsabilité du contrat. Il ressort donc de ce contrat et de la date de la mort de Sluter que les parties les plus importantes du célèbre cénotaphe : les statues, les anges, les plourants sont l'œuvre de Claes Van de Werve qui acheva le monument en 1411.

* * *

L'art du neveu est une suite glorieuse des conquêtes de l'oncle.

L'image étendue de Philippe est un chef-d'œuvre de calme puissant et auguste. Sur ses chaussures de fer retombent les plis tranquilles d'une robe blanche ornée d'un vol d'abeilles dorées; sur la dalle noire le manteau ducal tranche avec ses teintes d'azur. La tête émerge d'un collet à triple frange d'or et repose sur un coussin, mi-parti rouge et bleu. Elle reste vivante dans son calme éternel mais le sculpteur, par une admirable intelligence de son sujet a effacé du masque cette ivresse de l'action qui éclate dans le Philippe le Hardi du Portail. Les anges portant le heaume sont les frères des séraphins douloureux que l'artiste sculpta avec son oncle pour le Puits des Prophètes. Sur les cinquante-deux angelots placés à l'extérieur des galeries d'albâtre, quarante sont de la main de Van de Werve. Enfin la part la plus glorieuse de son œuvre c'est la série de plourants qui animent de leurs formes blanches le jour atténué de la galerie.

Leur disposition primitive n'a point été respectée. Un peintre du XVIIIe siècle, Gilquin, a dessiné les tombeaux tels qu'ils étaient avant la révolution. Il apparaît clairement que les figurines des galeries représentaient dans un ordre déterminé le cortège funèbre du duc. L'aspergeant avec son bénitier, le porte-croix, les porteurs de cierge, l'évêque avec sa crosse venaient en tête, suivis de la foule des plourants et « portans deuil », évoquant l'image fidèle des obsèques ducales qui s'étaient célébrées en grand apparat. Brisé en 1793, le tombeau fut plusieurs fois restauré. Cinq ou six plourants sont restés intacts; les autres sont reconstitués avec plus ou moins de bonheur. L'arrangement actuel est tout conjectural.

Il ne diminue point le pathétique des figurines.

On voit revivre les religieux de Champmol pleurant leur prince et

bienfaiteur. La tête découverte ou cachée sous le capuchon funèbre, ils s'essuyent les yeux, joignent des mains suppliantes, lèvent les bras au ciel, se frappent violemment la poitrine, portent la main au visage comme pour refouler un désespoir sombre. Quelques-uns sont interrompus dans leur lecture et méditent ; d'autres déjà reprennent la page abandonnée. Puis ici et là, des prêtres quêtant pour l'office des morts ou chantant pour l'âme du trépassé ; un évêque le regard levé, officiant avec la mitre, la crosse, la chape ; puis encore des officiers du duc mêlés à cette foule ecclésiastique, — les plourants n'étant pas tous des moines.

L'idée d'entourer l'image du défunt d'un cortège de ce genre apparaît dès le commencement du XIII[e] siècle, et M. Kleinclausz a parfaitement établi que cette sculpture funéraire n'est pas une création spontanée des ateliers de Jean de Marville, Claes Sluter et Claes Van de Werve. Le culte des morts, pratiqué pieusement de tout temps en Bourgogne, s'y était manifesté avec une particulière ampleur dans les nécropoles cisterciennes, et quelques monuments — la pierre de Wladislas et le tombeau d'un prince de Bourgogne au Val-des-Choux — contiennent le germe d'où devait sortir le tombeau de Philippe le Hardi. D'autre part, nous l'avons vu, Claes Van de Werve, en acceptant à son tour de diriger l'exécution du cénotaphe, avait trouvé déjà deux figurines de plourants exécutées dans l'atelier de Jean de Marville ou celui de Claes Sluter. Il n'en conserve pas moins le mérite d'avoir dramatisé cette mimique funéraire avec une variété surprenante. Le deuil des moines franciscains de Giotto reste uniforme dans sa tragique simplicité ; les moines du tombier flamand sont émus diversement et leur douleur s'exprime en gestes multiples, sans outrance. Leur action malgré tout, reste collective ; à les voir on croirait entendre « le pas lourd et cadencé d'une marche funèbre. » Détachons trois figurines : au centre, un vieux moine se frappe la poitrine d'une main tandis que de l'autre il serre les grains énormes de son chapelet ; à droite un religieux est arrêté dans sa marche et la dextre levée esquisse un geste étonné ; à gauche un plourant calme, résigné, égrène son rosaire. Ils ont la robe de deuil avec capuchon et camail de gros drap. Remarquons la draperie large, grasse, épaisse et sans lourdeur et qui sait tomber avec simplicité le long du corps, se plisser légèrement sur les bras, se briser en cassures puissantes sur les pieds. C'est le système de Sluter, plus libre et plus familier ; et c'est encore l'école de Sluter qui se perpétue dans ces statures volontiers trapues et tassées.

Tout en mettant la dernière main au tombeau de Philippe le Hardi, Claes Van de Werve dut songer à la sépulture de Jean sans Peur et de sa femme la duchesse Marguerite de Bavière. Il ne devait point achever cette œuvre nouvelle.

Le projet en était terminé en 1411 et déjà l'artiste avait commencé ses achats de marbre noir de Dinant. Mais le labeur de la colonie artistique de Dijon commençait à perdre son calme et sa fécondité. Les sanglantes querelles de Jean sans Peur et des Armagnacs furent sans doute la cause initiale de cette décadence ; et d'autre part lorsque Philippe le Bon devint duc à son tour, les villes flamandes possédaient des artistes de génie qui bientôt allaient faire oublier les estrangiers gardés à Dijon pour l'achèvement de la Chartreuse. On retint Claes Van de Werve en Bourgogne pour que s'achevât le tombeau de Jean sans Peur; mais on l'encombrait de besognes insignifiantes et mal payées, et si l'on en croit son propre témoignage sa vie devint bientôt un tissu de tracas, d'ennuis, de misères. Il demande qu'on réduise sa taxe, se dit injustement imposé selon sa povre faculté, » assure qu'on ne lui tient pas parole : « Je me passe de réciter les » lettres patentes que Monseigneur le duc m'a baillées, qu'il me veult préserver de tous aides et subvencions quelxconques.... je me plains à Dieu et à tout le monde de desraison que l'on me fait.... » (1)

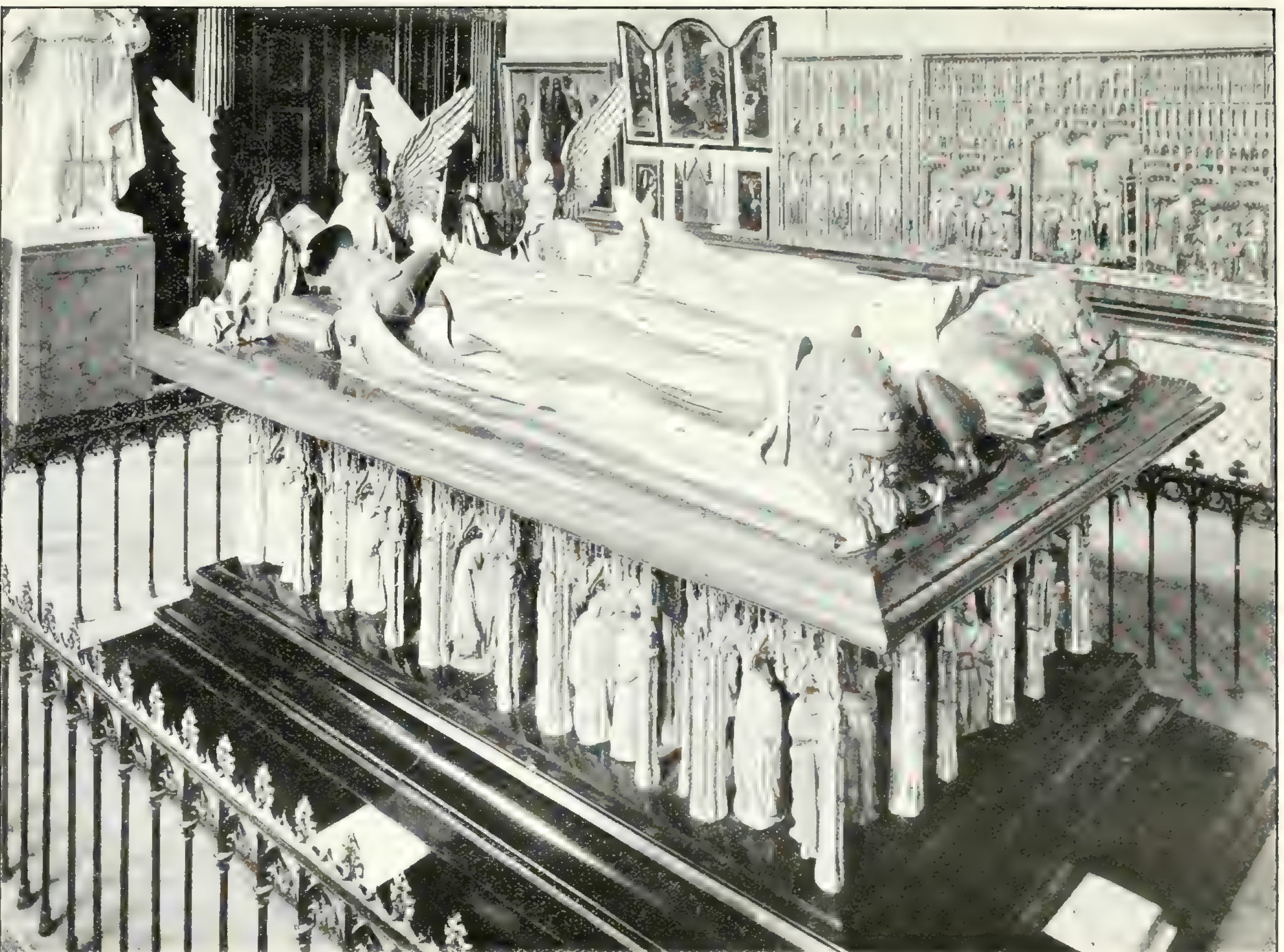
Il n'est pas seulement l'héritier artistique de Claes Sluter; son oncle, semble-t-il, lui a laissé quelque chose de son humeur chagrine. Mais il est réellement malade et l'atavisme ne suffit point à expliquer ses doléances aigres. Sa tristesse est infiniment légitime. On contrariait l'achèvement de la seule œuvre qui désormais le passionnât. Sa foi artistique le soutint néanmoins jusqu'au bout et le tombeau de Jean sans Peur était fort avancé quand il mourut en octobre 1439. Il fut enterré dans l'église abbatiale de Saint-Étienne de Dijon où son épitaphe a été relevée au XVIII[e] siècle :

Cy gist Claus de Werve, de Hatheim au comté de Hollande, [tailleur d'im] *aiges et varlet de chambre de Monseigneur le duc de Bourgogne, qui trespassay le jeudy VIII[e] jour d'octobre M. CCCC. XXX* [*IX*]. *Dieu ait son âme. Amen.*

—

Outre ses grands travaux funéraires Claes Van de Werve laissa un certain nombre de statues dans les églises de Dijon, Baume-les-Messieurs,

(1) Prost. *Nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais. Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 354.



Claes van de Werve, Jean de la Huerta et Antoine le Moiturier
Tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière
(Musée de Dijon)

Poligny, Semur, etc. L'achèvement du tombeau de Jean sans Peur fut confié à Jean de la Huerta, (1) sculpteur aragonais qùi toutefois n'obtint pas officiellement la commande du travail. Cet imagier méridional sut se passer de titre. On avait contrarié Claes Van de Werve ; Jean de Huerta en revanche allait donner du fil à retordre à tout son entourage. C'était un « aventureux, besoigneux et madré compagnon », toujours gaudissant, buvant, chantant, jouant, grand artiste dans l'art de vider les flacons, récla-



Plourants des tombeaux des ducs de Bourgogne
Musée de Dijon

mant sans cesse des acomptes, abandonnant sans scrupule le tombeau pour travailler à droite et à gauche. Un jour il fonde une société pour l'exploitation en Bourgogne « des mines d'or, d'argent, d'azur, de plomb, » et autres métaux » ; un autre jour il menace de sa dague « monsieur le Vicomte Mayeur » de Dijon et doit crier merci en plein conseil, ce qui ne l'empêche pas de se faire commander pour la porte de l'hôtel de ville « une » belle ymaige de Nostre-Dame ». Estimant que sa situation manque de stabilité il se rend à Bruxelles, voit le duc et obtient des appointements fixes. Il rentre à Dijon, mais à peine son crédit est-il épuisé qu'il décampe. On fait une descente dans son atelier, on trouve les anges, les plourants, les angelots, une partie des tabernacles préparés pour le cénotaphe de Jean sans Peur et les « représentations des deux gisants rompues » de travers ». Comme on avait des trésors d'indulgence pour ce Gil Blas de la sculpture, on espéra son retour pendant cinq ans.... Finalement on

(1) Cf. ibid.

se passa de lui. Jean de Mousterot « maistre des œuvres de maçonnerie du duc », et un tailleur de marbre de Namur, un certain Girard des Frères Mineurs, s'occupèrent de la structure architecturale du monument. Le sculpteur des figures fut un protégé d'Agnès de Bourgogne, sœur de Philippe le Bon ; il s'appelait Anthoniet ou Antoine le Moiturier ; il était digne des faveurs ducales et passait pour « le meilleur ouvrier d'imaigerie du royaulme de France. » La maçonnerie du tombeau fut érigée de l'année 1462 à l'année 1466 ; l'ensemble arrêté, Philippe le Bon examina le monument pour le corriger et l'amender ; le 5 juin 1470 on découvrit le sépulcre entièrement achevé.

Nous ne le décrirons pas avec autant de détails que celui de Philippe le Hardi dont il procède étroitement. Il est plus ouvragé mais d'un style moins noble. On y voit deux statues au lieu d'une. Aux pieds des gisants sont couchés deux lions et derrière les têtes du duc Jean et de sa femme quatre anges soutiennent le casque de Monseigneur et les armoiries de la duchesse. Au sujet des plourants, Courajod a fait les observations suivantes : « Un certain nombre de figures du tombeau de Philippe le Hardi ont été copiées » très exactement par l'auteur du tombeau de Jean sans Peur : par exemple » il y a deux moines avec la main dans le livre entr'ouvert, il y a deux chapiers presque absolument pareils ; il y a deux chartreux vus de profil, » identiques ; il y a deux moines pleurants, la manche engagée dans le » capuchon ; il y a deux figures avec le bras relevé derrière la tête »... (1) Ces ressemblances prouvent, sinon l'intervention, du moins l'influence de Claes Van de Werve. Les restaurations modernes sont plus audacieuses que dans le tombeau de Philippe le Hardi ; elles datent d'une époque funeste, au nom prédestiné ; on reconnaît dans ces statuettes du XIXe siècle un architecte et un sculpteur de Dijon. Sous leurs capuchons de pleureurs ils ont une physionomie et des coiffures modernes de la Restauration. L'architecte a une tête à la Berryer !

Ces petits personnages en capuchon ne sont pas rares aujourd'hui dans les musées et les collections. On les dit invariablement arrachés des tombeaux de Dijon, mais bien entendu les plourants de la Chartreuse se comptent. Ils se multiplièrent toutefois dès le XVe siècle. La mode des sépultures bourguignonnes se maintint pendant cent ans — et plus.

(1) *Leçons*. V. II. p. 379.

Parmi les nombreux tombeaux inspirés du cénotaphe de Philippe le Hardi, l'un des plus remarquables est celui de Philippe Pot, fils de René Pot, seigneur de la Rochelle (musée du Louvre). On avait cru pouvoir l'attribuer à Antoine le Moiturier, mais il a fallu renoncer à cette hypothèse. Appartenant à l'école de Dijon, cette œuvre admirable garde un dispositif puissamment original. Le gisant, vêtu de sa cotte d'armes, casqué, l'épée au flanc, les mains en prières, repose sur une dalle que huit plourants portent sur leurs épaules. Ils ont le visage masqué par la cagoule de deuil, la tête penchée, les écussons d'alliance de leur maître au bras et glissent sur le sol comme des fantômes. L'effet s'augmente de ce qu'aucune paroi ne se dresse entre eux, et la tombe semble perpétuer le tableau des pompeuses obsèques de Philippe Pot, grand sénéchal du duché de Bourgogne, filleul de Philippe le Bon, chevalier de la Toison d'or, puis dans la suite, après la débâcle de Charles le Téméraire, chambellan de Louis XI, chevalier de Saint-Michel, chevalier d'honneur du parlement de Bourgogne et gouverneur de cette province. Ce puissant seigneur qui courtisait habilement la fortune, mourut en 1494 à l'âge de soixante-six ans.

Toute la sculpture française du XVe siècle est tributaire de l'école de Dijon — aussi bien l'école de la Loire représentée par un élève de Beauneveu, Jean de Cambrai qui sculpte le tombeau du duc Jean de Berry, (achevé par Étienne Robillet et Paul Mosselman), que l'école provençale illustrée par Jacques Morel de Lyon, auteur des magnifiques tombeaux de Charles Ier, duc de Bourbon et d'Auvergnes, et de sa femme Agnès de Bourgogne (Souvigny). L'art des Sluter et des Van de Werve jette ses lueurs suprêmes dans l'œuvre de Michel Colombe qui sculpte à Nantes le tombeau de François II, duc de Bretagne, et de sa femme Marguerite de Foix. Nous touchons au XVIe siècle; l'esprit italien commence à se répandre; les Mécènes adoptent sans mesure les modes ultramontaines ; une phase nouvelle de la Renaissance va s'ouvrir. Mais l'Italie elle-même au commencement du XVe siècle n'avait point ignoré le génie novateur des Flamands. Jacopo della Quercia dans ses draperies agitées et compliquées, dans l'ordonnance de son tombeau d'Ilaria del Careto, Niccolo dell' Arca dans les vêtements tourmentés de ses madones, Ghiberti dans les draperies collantes de ses premières œuvres, Donatello dans le *Zuccone*, le *Jérémie* du Campanile, le *Saint Louis* de Sainte-Croix sont tous plus ou moins disciples de l'école bourguignonne, connue dans les ateliers italiens par des moulages et par les œuvres du mystérieux ermite que mentionnent les *Commentaires* de Ghiberti. Pour Courajod l'art international du XIVe

siècle, suivi des productions de l'école dijonnaise, intervient comme un facteur très important dans les origines de la Renaissance italienne. En outre le Puits des Prophètes est pour lui le vrai point de départ de la Renaissance française. « C'est une œuvre qui inspira trois générations d'artistes et à » laquelle nous devons l'initiative de notre grande sculpture des bords de » la Loire. » M. de Laborde était même allé plus loin : « Notre statuaire mo- » derne, disait-il, a son berceau à Dijon. (1) En effet Rude, l'auteur du *Chant du Départ*, est né dans la capitale bourguignonne et sans doute son génie héroïque s'est-il éveillé devant la lumière révélatrice des prophètes de Sluter. Et comme si le Destin avait voulu marquer que la sculpture, dans sa renaissance actuelle serait une suite de l'inoubliable imagerie du XIVe siècle, c'est à Valenciennes, patrie de Beauneveu, qu'il fit naître Carpeaux, le grand portraitiste du Second Empire, l'interprète si spirituellement dionysien de la *Danse*, l'évocateur passionné du *Supplice d'Ugolin*.

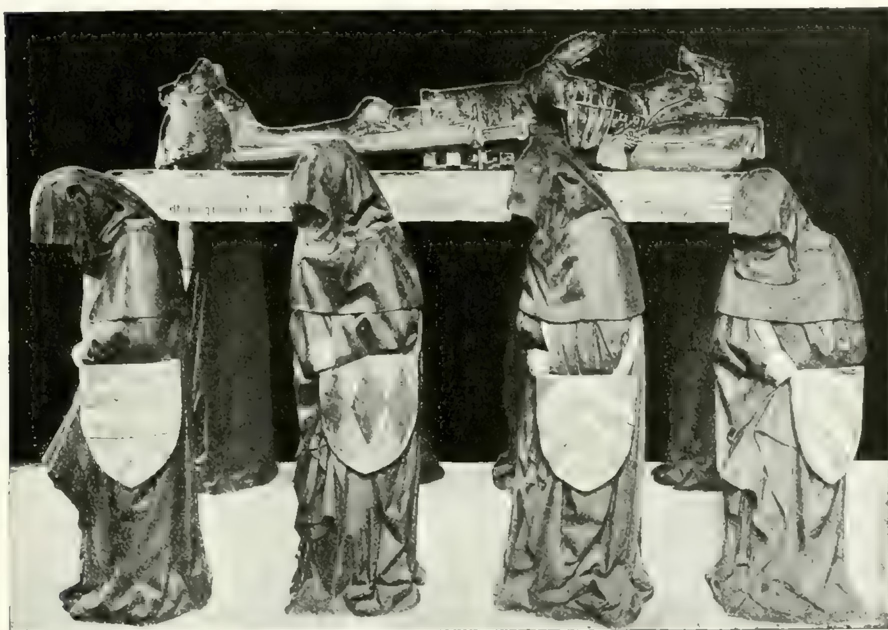
Nous ne pouvons quitter la Chartreuse de Champmol sans parler des peintures qui la décoraient et parmi lesquelles nous avons déjà cité le retable de Melchior Broederlam.

Le premier peintre de Philippe le Hardi fut Jean de Beaumetz (2). Nous ignorons malheureusement tout de son style. Il habita d'abord Arras où il s'était marié ; il fut reçu bourgeois de Valenciennes en 1361 et la même année peignit et dora dans cette ville une image qui ornait la Halle des Jurés. En 1375 il résidait à Paris où Philippe le Hardi le prit à son service. Le maître fut bien traité, eut un valet, une bonne pension et de nombreuses gratifications. Il travailla successivement au château d'Argilly, à Montbar, à Dijon, visita Mehun-sur-Yèvre et Bruges. En 1388 il occupait dix-neuf ouvriers et les noms de ses élèves — Gérard de Nivelles, Torquin de Gand et autres — disent clairement leur origine. On sait que Jean de Beaumetz employa le vernis et l'huile, peignit force harnais de joute, panonceaux, bannières, et qu'il mourut en 1397. A-t-il exécuté des œuvres importantes ? C'est à supposer. Aucune malheureusement ne s'est conservée et le rôle de cet artiste dans l'évolution picturale nous échappe.

(1) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. [illegible]

(2) Cf. Kleinclausz, *Sluter et la sculpture bourguignonne*; Dehaisnes, *Histoire de l'Art*, op. cit., nombreuses mentions.

Son successeur fut Jean Malouel (1) dont le nom s'est écrit d'une dizaine de manières : Malouel, Maluel, Maleuel, Maluet, Maloue, Mallouhe, Malouhe, Mauloue, Melluel, Maelwael. On le suppose gueldrois d'origine. « Deux de » ses neveux », dit le chanoine Dehaisnes, « Herman et Jean Malouel, qui » étaient en apprentissage chez un orfèvre de Paris, du nom d'Albrecht de



TOMBEAU DE PHILIPPE POT, vers 1475
Musée du Louvre

» Boluze (?), quittèrent cette ville à cause d'une maladie contagieuse qui » s'y était déclarée, et pour retourner dans la Gueldre, leur pays natal, ils » passèrent par Bruxelles. Comme il y avait alors la guerre entre le Brabant » et la Gueldre, on les retint prisonniers durant environ six mois, aux » dépens de leur mère, qui « estoit une très povre femme » ; mais « par » pittié et en faveur de Jehan Maleuel, varlet de chambre de Monseigneur », » quelques peintres et orfèvres de Bruxelles prirent l'engagement de fournir » une somme d'argent, comme caution, pour les deux enfants. Le duc fit » don de cette somme aux neveux de son peintre. » (2) Cet événement qui met en scène deux des neveux de Malouel que nous retrouverons sous les

(1) Cf. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 17. Dehaisnes, *Histoire de l'Art*, p. 500 et suiv.

(2) *Histoire de l'Art*, p. 500 et 501.

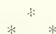
noms célèbres des frères Limbourg, tend à établir l'origine gueldroise de Malouel et prouve qu'il jouissait d'une réputation considérable. Il avait recueilli la succession de Jean de Beaumetz en 1398, était marié, père de trois enfants, possédait une maison et le droit de sceau. Il mourut avant 1421 et sa veuve fut gratifiée d'une pension importante.

La mémoire du peintre de Monseigneur méritait cet hommage. L'artiste s'était prodigué au service des ducs. Il peignit cinq tableaux d'autel de grandeurs variées pour les chapelles de l'église de Champmol, tailla pour le même édifice des « estampes » dans une table de cuivre, décora le parloir du célèbre monastère, fit « la peinture de certaine hystoire » à l'entrée du cloître. En 1399 il commença la polychromie du Puits des Prophètes et en 1401 s'adjoignit pour cet important travail Herman de Cologne, « peintre et ouvrier de dorer à plat ». Je n'ai plus à revenir sur les merveilles de cet étoffage. La polychromie sculpturale était alors pratiquée par les peintres les plus doués et les plus célèbres, et non point abandonnée comme de nos jours à des barbouilleurs funestes. On trouve encore mention d'autres travaux exécutés par Malouel : des harnais de joute, un triptyque représentant la Vierge et des Saints, un portrait de Jean sans Peur qu'un ambassadeur fut chargé de porter au roi de Portugal (1415). Malheureusement, de ce maître laborieux qui fut décorateur, enlumineur de statues, peintre de retables, portraitiste, artisan et artiste, il ne reste aucune création qu'on puisse lui attribuer avec une certitude absolue.

Le catalogue de l'Exposition des Primitifs français, avec plus ou moins de conviction, classait sous son nom quatre œuvres d'un grand intérêt : *Une Vierge et l'Enfant* (collection Aynard), une *Pietà* au musée de Troyes, une autre *Pietà* et le *Martyre et la Dernière Communion de saint Denis*, tous deux au musée du Louvre. La *Pietà* du Louvre est en forme de tondo et représente le Christ mort, Dieu le Père, la Vierge, saint Jean et six anges. Au dos les armes de Bourgogne ; ce fait rend l'attribution très vraisemblable. L'œuvre est infiniment suave et expressive. Les peintres ne pouvaient point s'arrêter à la formule composite du *Parement de Narbonne;* ils s'essayèrent à des compositions plus harmonieuses. Cette *Pietà* le montre (comme aussi d'ailleurs le retable de Broederlam) et les critiques français reconnaissent ici des caractères nouveaux. Nous avons pourtant rencontré le visage de ce Christ, les yeux aux sourcils obliques de cette Vierge et de ces anges, mais non point encore une composition aussi parfaite et un coloris aussi profond. Pourtant l'œuvre est peinte à l'œuf et les chairs laiteuses du Sauveur, le manteau azuré de la Vierge gardent une

transparence et une fluidité siennoise ou colonaise dans le tissu des hachures finement traitées à la tempera. Pour employer la technique traditionnelle, Jean Malouel n'en est pas moins en avance sur Broederlam. L'un de ses anges a le front orné d'une croix, particularité que les Van Eyck adopteront plus tard. Le même détail se retrouve dans la *Pietà* du musée de Troyes, tableau très éprouvé (1).

Le *Martyre et la Dernière Communion de saint Denis* provient de la Chartreuse de Champmol. Le centre est occupé par le Christ en croix. Son sein ouvert laisse échapper un ruisseau de sang gras, et sa tête couronnée d'épines rappelle, avec un accent plus populaire, le Christ du tondo. A gauche le saint enfermé dans une tour à coupole, — architecture évidemment méridionale, reçoit les espèces sacrées, tandis qu'à droite, entouré d'une foule animée, un bourreau, à trogne terrible, routier de guerre ou valet de sang saisi au vif, cambre le torse comme l'acier tendu d'une arbalète, lève la hache monstrueuse et détranche le martyr. Le réalisme de cette figure est d'un pittoresque sans précédent. D'autre part il est certain que l'auteur de ce tableau a subi les influences des œuvres italiennes désignées alors sous le nom « d'ouvraiges de Lombardie ». Le fond est encore doré ; la tonalité générale, douce, diaphane, s'apparente au coloris de la *Pietà* du Louvre. Il n'y a point de raisons sérieuses pour attribuer ce *Martyre de saint Denis*, ainsi qu'on le propose, aux neveux de Malouel, les frères Limbourg, ni à l'artiste mystérieux connu sous le nom *Maître de Flémalle*, lequel n'ignore aucune des conquêtes techniques des Van Eyck.

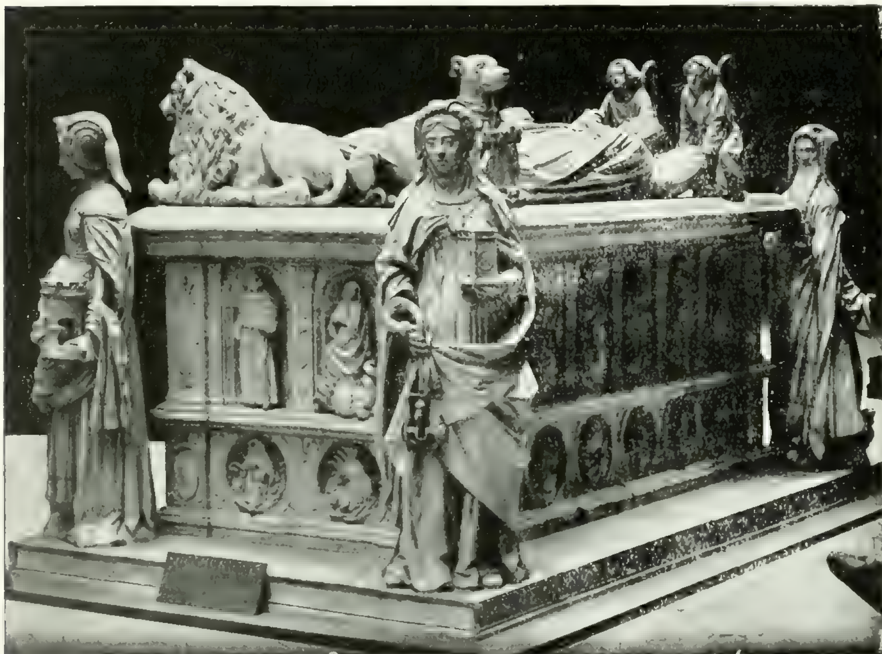


Henri Bellechose (2), le successeur de Malouel à la Cour de Dijon, était originaire du Brabant. Il fut nommé peintre et valet de chambre de Monseigneur Jean sans Peur le 23 mai 1415, mais depuis longtemps il travaillait en Bourgogne. Il fut très employé pendant sa carrière à peindre des étendards, bannières, pennons, écussons, chariots ; c'est lui qui dora à plat les cinq retables de Malouel. Sous le règne de Jean sans Peur ses œuvres principales furent ung grand tableau de l'istoire du trespassement de Nostre-Dame » et « ung tableau de la vie de saint Denis », ce qui fit supposer un moment qu'il pouvait être l'auteur du *Martyre de saint Denis*

(1) A rapprocher aussi de ce tableau, un petit panneau du Musée de Gand (nº 70 du nouveau catalogue Maeterlinck) : *Le Christ mort soutenu par deux anges.*

(2) Cf. Dehaisnes, op. cit. et Prost : *Nouvelle source de documents,* etc. art. cit. *Gazette des Beaux-Arts,* 1890.

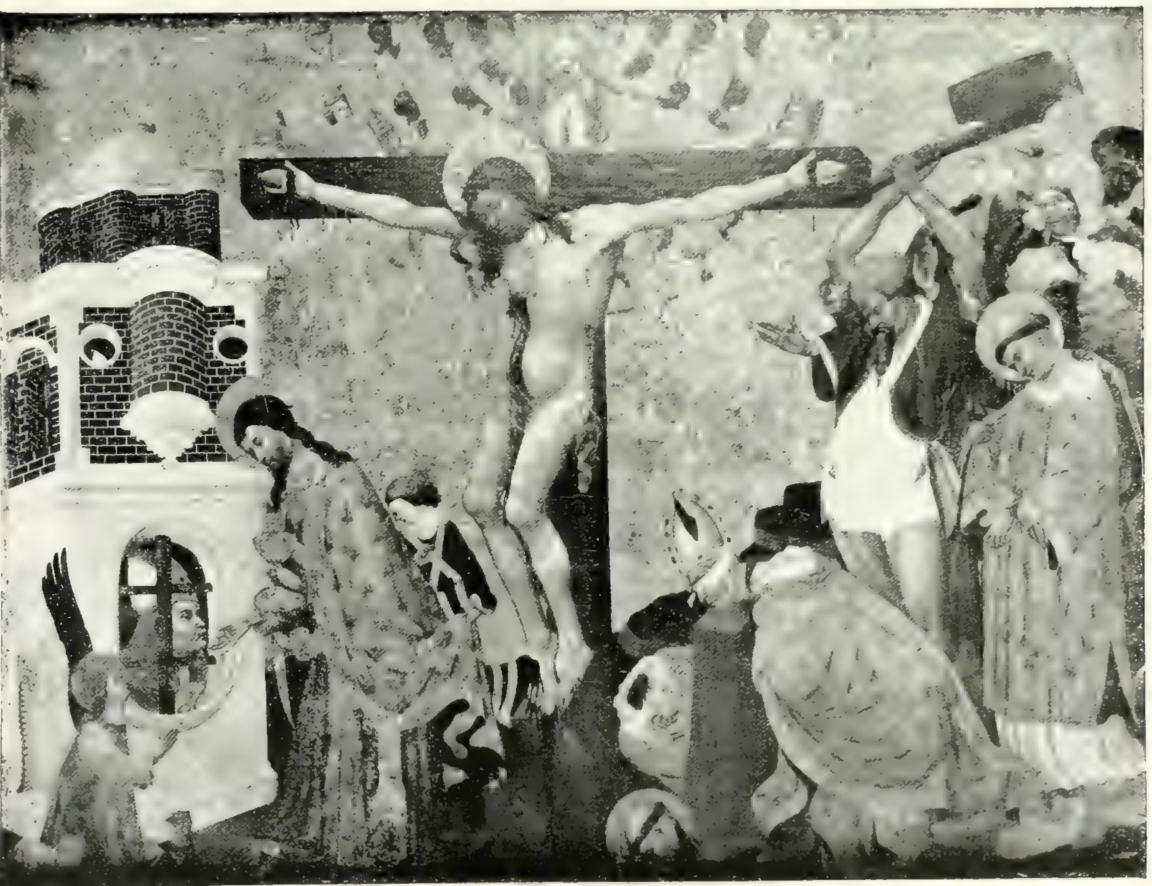
conservé au Louvre. Philippe le Bon le garda comme peintre et valet et lui commanda un grand tableau pour l'autel de la chapelle du château de Saulx. Il peignit aussi un tabernacle, un retable et un devant d'autel pour l'église de Saint-Michel de Dijon. Aucune de ces œuvres ne nous est parvenue. On attribue aujourd'hui à Bellechose un *Martyre de saint Georges* (Louvre) qui comprend : au centre un Calvaire avec les Saintes Femmes, saint Jean



Michel Colombe.
Tombeau de François II et Marguerite de Foix
Cathédrale de Nantes

et un chartreux au pied de la croix ; à droite saint Georges, vainqueur du dragon ; à gauche la décapitation du saint guerrier. Dans l'ordonnance, le tableau offre des ressemblances presque symétriques avec le *Saint Denis* de Malouel. Les figures sont également sur fond d'or. Mais le style est plus rude ; les draperies sont plus tourmentées et annoncent des maîtres rhénans du XVe siècle ; la couleur a perdu sa profondeur harmonieuse. Néanmoins l'expression physionomique, le choix des types et le groupement des figures conservent à cette œuvre curieuse son caractère spécialement dijonnais.

La peinture bourguignonne meurt avec Bellechose ; elle ne laisse point dans l'histoire de l'art la trace glorieuse des créations sculpturales de



JEAN MALOUEL
Le Martyre et la Dernière Communion de saint Denis
(Musée du Louvre)

Sluter et de Van de Werve ; son style est trop indécis pour se perpétuer.



JEAN MALOUEL OU MELCHIOR BROEDERLAM
La Vierge et l'Enfant
Collection Aynard

Philippe le Bon d'ailleurs ne lui témoigne qu'indifférence. L'atelier de Bellechose, qui avait connu une grande affluence de disciples, décline

à partir de 1430; on va même jusqu'à réduire les gages de l'artiste. Mesure cruelle; mais l'astre des Van Eyck commençait à briller, et comment en vouloir à Monseigneur de Bourgogne d'avoir préféré les maîtres de l'*Adoration* au dernier décorateur de Champmol?

Henri Bellechose mourut avant 1445. Il avait achevé la polychromie de la célèbre nécropole ducale. L'art flamand allait se développer désormais sur le sol natal. De ses voyages de jeunesse, il laissait à Dijon un souvenir mémorable, un édifice merveilleusement ouvragé et enluminé, qui dans son ensemble fut peut-être le plus splendide témoignage du mécènat des princes bourguignons. Sans doute Sluter, Van de Werve, Malouel étaient hollandais. Mais dans l'église, les retables de Broederlam et de Jacques de Baerze ornaient le maître-autel; toute la hucherie: chaire, portes, stalles du chœur, bancs, escabeaux étaient l'œuvre de Jehan de Liége l'homonyme du sculpteur de Charles V; les verrières venaient de Malines; les bronzes étaient ciselés par maître Colart, canonnier de Monseigneur, un wallon qui avait fondu la grosse cloche de la Chartreuse. Que l'on songe enfin aux nombreux flamands et wallons qui travaillèrent dans l'hôtel des imagiers et dans les ateliers de Jean de Beaumetz, de Jean Malouel, d'Henry Bellechose; et l'on comprendra, sans peine, qu'une race qui donnait de tel gages à la beauté méritait de voir grandir sur son propre sol la plus pure et la plus éclatante des gloires: celle des frères Van Eyck.

CHAPITRE VI

Les Débuts des Van Eyck

Jacques Coene, Haincelin de Haguenau, Jacquemart de Hesdin, Les Frères de Limbourg

L'éclatante apparition des Van Eyck semblait jusqu'en ces dernières années un phénomène miraculeux et inexplicable. Certes le génie est toujours un miracle, une énigme, mais il arrive qu'à défaut de la cause initiale on distingue plus ou moins nettement certains signes annonçant le prodige. On croit aujourd'hui connaître quelques-unes des sources qui alimentèrent l'art des Van Eyck. La production artistique des régions septentrionales était assez abondante et assez riche pour mériter leur venue; le terrain était merveilleusement préparé; on vivait dans une atmosphère de faste intense; la fleur très rare pouvait naître; elle était assurée de grandir. Le génie de Sluter à la fois humain et lyrique, naturaliste et religieux, se prolongeait dans l'imagination dramatique de Van de Werve Les peintres foisonnaient. Pourtant ni Sluter, ni Broederlam, ni Malouel ne sont les éducateurs des Van Eyck. Les affinités des Flamands de Bourgogne avec les deux illustres créateurs de la peinture moderne ne sont point d'une évidence frappante. On a cherché ailleurs et l'on a relevé chez quelques miniaturistes installés en France les signes d'une ascendance plus directe. Ces miniaturistes, novateurs décidés, sont tous flamands. Ils substituent des paysages aux fonds d'or encore employés par Malouel ; ils groupent, animent, campent, habillent — et même déshabillent — leurs personnages avec une intelligence de plus en plus complète de la réalité. Ces maîtres forment deux familles : l'une séjourne à Paris, l'autre a pour foyer Bourges, la capitale de Monseigneur Jehan de Berry.

* * *

A Paris deux noms sont particulièrement à retenir : Jacques Coene et Haincelin de Haguenau. Désigné dans un manuscrit sous le nom de

Jacobus Cona, appelé Jacopo Cova, par un auteur italien, Jacques Coene de Bruges (1) demeurait à Paris en 1398 et il y vécut pendant quinze ans. Il s'occupait fort de perfectionner la technique de son art et son nom



[illegible]

figure dans un traité spécial de la fin du XIVe siècle. Un peintre italien, Giovanni Alcherio, à qui il avait transmis ses recettes, lui conseilla de faire le voyage d'Italie et Jacques Coene partit pour Milan où il exécuta des fresques dans le Dôme. C'est à peu près tout ce que l'on sait de son existence. Son séjour dans la capitale lombarde a fait croire jadis à Alphonse Wauters que *Jacopo Cova* de Bruges était tout simplement *Jacques Cavael*, le peintre d'Ypres que nous avons rencontré également dans la capitale

(1) Cf. Dehaisnes, *Histoire de l'Art*, p. 360 et 581. A. Wauters, *Commencements de l'Ancienne École flamande de peinture* (*Bull. de l'Acad. roy. de Belgique*, Année 1883, p. 383). Durrieu, *Exposition des Primitifs français*, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1904, T. I, p. 258 et 259.

lombarde. Cette hypothèse est écartée — sans force, disons-le — par le chanoine Dehaisnes. Que Coene et Cavaël soient un même peintre ou deux personnalités différentes, le rôle des maîtres flamands dans les destinées de la peinture septentrionale n'en reste pas moins capital et la puissance éducatrice de l'Italie dans l'art de peindre n'en demeure pas moins évidente.



JACQUES COENE — Le jardin du vieux de la Montagne
Ms. français n. [illegible] de la Bibl. Nationale Paris [illegible]

Et ces deux faits resteraient tout aussi irréfutables, alors même qu'il serait possible d'admettre les hypothèses ingénieuses de M. Bouchot faisant de Jacques Coene le père de Hubert et Jean Van Eyck et l'auteur des célèbres miniatures de Chantilly attribuées aux frères de Limbourg. Grandissant en gloire, Jacques Coene n'en serait pas moins un flamand très authentique, au courant des progrès de la peinture italienne, — les réminiscences trécentistes ne manquant point dans les célèbres *Heures* de Chantilly. Au surplus nous ne pouvons adopter l'opinion de M. Bouchot tout au moins en ce qui concerne les liens du sang qui rattacheraient Jacques Coene aux frères Van Eyck. (1).

Le peu que nous savons et connaissons de ce miniaturiste brugeois

(1) Cf. Bouchot : *Les Très Riches Heures de Chantilly. J. Cône et les Van Eyck. Bulletin de l'Art.* Dec. 1904. M. Bouchot voit dans le mot Coene (Cone, Coing) la traduction de De Eyck. Coene n'est pas une traduction; c'est le mot flamand *hardi, valeureux;* et de Eyck (le chêne) n'a jamais signifié le coin. Cf articles de MM. Bouchot et Weale. *Bulletin de l'Art.* 28 janvier, 4 et 18 février, 15 avril 1905, et *Burlington Magazine* avril 1905.

n'en est pas moins fort curieux. Jacques Coene est l'enlumineur du *Livre d'heures du maréchal Boucicaut* (coll. André) ; il a collaboré en outre à l'illustration du célèbre *Livre des merveilles du monde*, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (nº 2810 — fº 16). Il compose pour ses personnages un décor où il introduit l'air, l'espace, la lumière. Plus de fond conventionnel ; pour parler comme M. Durrieu, « il crève la toile du fond ». L'une des illustrations du *Livre d'heures du maréchal Boucicaut* représente les jardins où le « vieux de la montagne, » Hassan, chef des Haschichins, transportait ses guerriers tout endormis, « pour qu'au réveil ils vissent des fleurs, des festins et des femmes ». (1) On voit un enclos naïf entourés de murailles blanches, plantés de trois cèdres. Au pied d'une colline — le Liban ? — deux couples font penser aux réunions galantes du *Triomphe de la Mort*. Hassan vient de franchir la porte du jardin d'amour et regarde ses soldats émerveillés qui demain se réveilleront dans leurs dures casernes. C'est en récit de croisé revu par Boccace. L'empreinte italienne est sensible ; des détails orientaux dans les costumes disent le souci nouveau de la couleur locale ; arbres, collines, ciel, herbes, muraille sont les éléments d'un décor ingénu où s'éveille le paysage moderne.

Haincelin de Hagenau (2) est plus puissant et plus varié. On aurait assurément quelque peine à faire de lui un flamand authentique. Son prénom Haincelin est la francisation du diminutif allemand Hansslein, petit Hans. C'est un septentrional qui sent profondément le charme de la nature et de la vie familière, un conteur plein d'humour et de vérité, parent de l'imagier de Haekendover. Ils dessine des animaux avec l'esprit de Gentile da Fabriano et de Pisanello ; le paysage s'agrandit encore et les scènes qu'il y place sont de plus en plus vécues. Un manuscrit de son atelier conservé à la Bibliothèque nationale (nº 616) nous montre, ici une *Garenne de lapins* sur le flanc d'une colline rocheuse que surmontent un château, une église, un moulin, — là un *Repas de chasseurs,* très animé, très ordonné, très observé, où les gentilshommes s'entretiennent noblement, où les valets à d'autres tables boivent et mangent rustrement, où les chevaux tendent le col avec impatience, où les chiens sont bien des chiens de chasse, où les arbres sont d'un dessin qui s'individualise.

On ne sait rien de ce beau peintre de genre, ancêtre des petits flamands et des petits hollandais, sinon qu'il était fixé à Paris dès l'année 1401.

(1) Maurice Barrès.
(2) Cf. Durrieu. *Revue de l'Art*, art. cit. 1904.

Le Berry était devenu un milieu d'art particulièrement fécond grâce au mécènat de Monseigneur Jehan le Magnifique, à qui l'histoire reproche bien un peu de tyrannie et quelques fâcheuses exactions, mais qui fut l'inspirateur des merveilles de Mehun-sur-Yèvre et le protecteur d'André Beauneveu. La puissance et l'émotion de ce grand artiste restaient encore prisonnières du maniérisme parisien. Les autres miniaturistes du duc de Berry, Jacquemart de Hesdin et surtout les célèbres frères de Limbourg : Pol, Jannequin et Hermann vont suivre des voies nouvelles. (1)

Jacquemart de Hesdin (de Odin, ou Esdin) résidait à Bourges en 1384. Il est l'auteur des *Très belles heures très richement enluminées du duc de Berry* que conserve la Bibliothèque royale de Belgique (m. 11.060-61). Les deux miniatures initiales, on s'en souvient, sont de la main d'André Beauneveu ; les autres, exécutées par Jacquemart de Hesdin, sont au nombre de dix-huit et représentent : l'*Annonciation,* la *Visitation,* la *Nativité,* l'*Apparition des Anges aux Bergers,* l'*Adoration des Mages,* la *Présentation au Temple,* la *Fuite en Egypte,* le *Couronnement de la Vierge,* le *Christ et les Anges,* la *Trahison de Judas,* le *Christ devant Caïphe, Jésus flagellé,* le *Portement de Croix, Jésus en Croix,* la *Mise au Tombeau, Cérémonie des Obsèques.*

Cette série est d'un intérêt et d'un attrait constamment soutenus. Jacquemart de Hesdin est un grand artiste. Le pontife de la *Présentation* et une très belle figure dans un remarquable tableau. On sent un maître impatient de proclamer son sentiment du drame humain dans le cortège du *Portement de Croix*, dans l'assemblée du *Calvaire* présentée sur un ciel d'un bleu intense, dans l'impressionnante figuration de Frères noirs de la *Cérémonie des Obsèques.* Mais si Jacquemart de Hesdin apporte de la vie dans le groupement, les gestes, les décors, les expressions, il n'en reste pas moins conventionnel dans le choix des types. Il est soumis à la

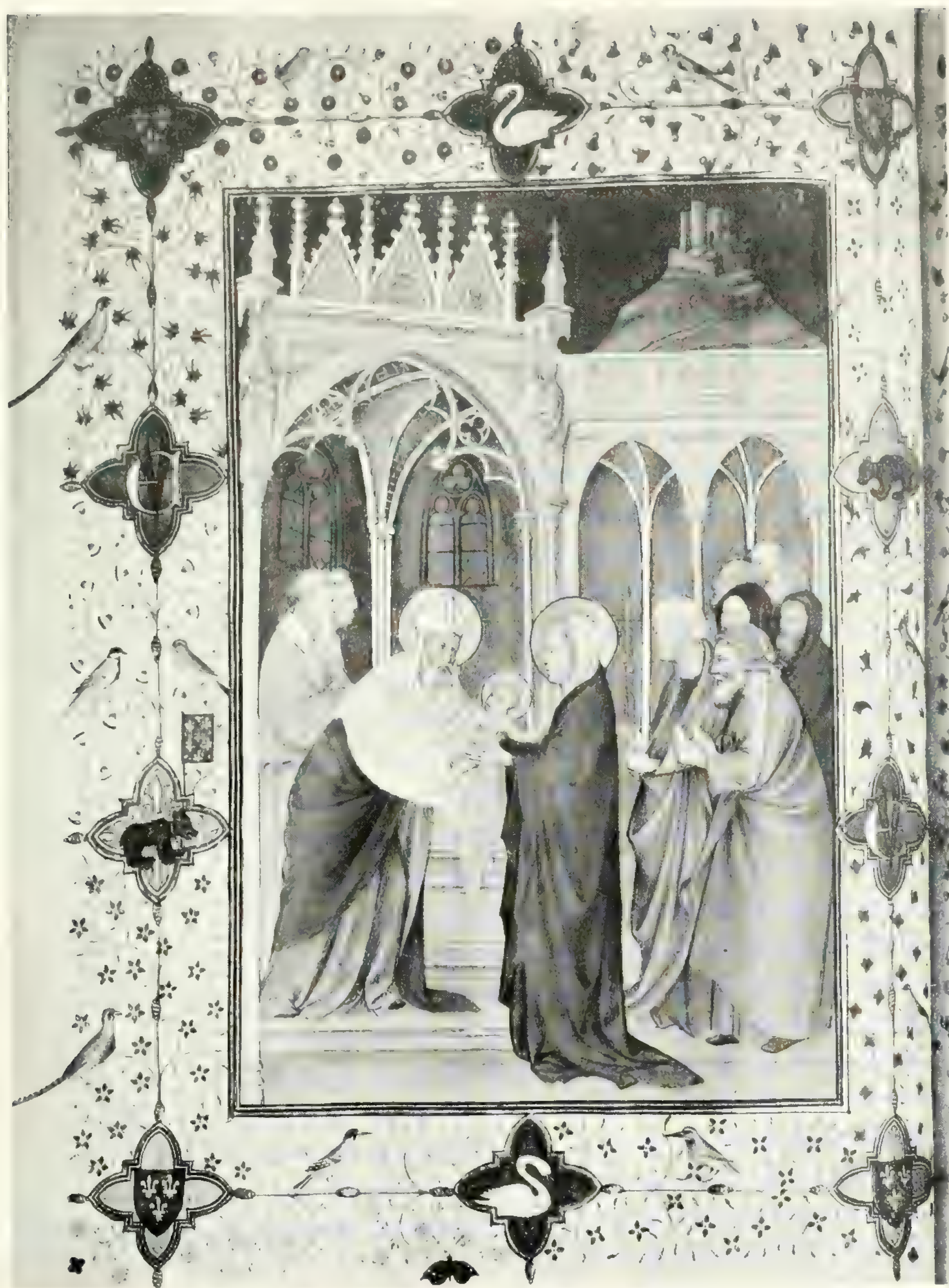
(1) Cf. pour Jacquemart de Hesdin et les frères de Limbourg : Dehaisnes op. cit; P. Mantz *La Peinture française du* IXe *au* XVIe *siècle,* Paris 1898 ; Van den Gheyn, J. *Catalogue des Manuscrits de la Biblioth. de Belgique.* Bruxelles 1901 ; De Lasteyrie, les *Miniature d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin. Mon. Piot.* I. III ; Delisle, les *Heures du duc de Berry. Gaz. des Beaux-Arts* 1884. I ; du même, le *Cabinet des Livres du Ch. de Chantilly. Revue de l'Art ancien et moderne* 1898 ; A. de Champeaux et P. Gauchery, les *Arts à la Cour du duc de Berry.* Paris 1894 ; A. de Champeaux, le *Duc de Berry et l'Art italien. Gaz. des Beaux-Arts* 1888, T. II ; P. Durrieu. Les *Très riches Heures du duc de Berry,* Paris 1904 ; du même *Exposition des primitifs* (Art. cit.) Lechevallier-Chevignard. Les *Styles Français* (bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts). Cf. aussi pour cette école le *Catalogue des Primitifs français* et les travaux de de Laborde, H. Bouchot, Salomon Reinach etc.

grande tradition giottesque. L'Italie aurait autant de droit à la revendiquer que la France. Il est aussi près des peintres toscans du trecento que des miniaturistes parisiens du XIVe siècle.

Voyez la *Présentation au Temple*; de grandes draperies classiques habillent noblement les personnages ; les visages simples, tout en se diversifiant, gardent un même cachet de beauté sereine et synthétique ; l'idéal giottesque s'est exprimé ici avec une rare bonheur. Et l'on peut bien dire que dans le très suave et très sobre *Couronnement de la Vierge*, le même idéal annonce le génie de Fra Angelico. Ce qui est plus spécialement septentrional c'est le décor, c'est par exemple dans la *Fuite en Egypte*, ce fleuve longeant une ville fortifiée, entourant une île où se dresse un burg, et glissant entre de hautes roches qui semblent surveiller le passage des petits bateaux. Composition encore ingénue, mais plus complète déjà que celles de Jacques Coene, et qui revue, précisée par les frères de Limbourg, aboutira au paysage des frères Van Eyck.

Le rôle des trois frères de Limbourg est plus décisif encore dans l'histoire de la peinture moderne que celui de Jacques Coene, Haincelin de Haguenau et Jacquemart de Hesdin. Leur chef-d'œuvre : *Les Très riches heures du duc de Berry*, conservées à Chantilly, où M. Paul Mantz voit « un monument de l'art français » est bien plutôt, comme l'écrit M. Durrieu, « la pierre angulaire du magistral édifice de la peinture flamande du XVe siècle ». Ces trois illustres précurseurs ne seraient autres que les frères Manuel ou Malouel, neveux du gueldrois Jehan Malouel, ceux-là même qu'on retint prisonniers à Bruxelles, — du moins Hermann et Jean. La Gueldre et le Limbourg se touchaient et limitaient à l'est cette région mosane où s'élevaient Maestricht dont Wolfram d'Eschenbach avait autrefois chanté les peintres, Hasselt qui avait envoyé un maître Jean à la Cour de Louis de Mâle, et Maesyck — ou Maesseyck, — la patrie probable des peintres de l'*Agneau mystique*. Les frères de Limbourg venaient donc d'une contrée particulièrement féconde en artistes.

A dix-huit ans, Pol, Jannequin et Hermann entrèrent comme apprentis dans la boutique d'un orfèvre, à Paris, et l'on sait que c'est également chez des orfèvres que se fit l'éducation des maîtres italiens du quattrocento. Les renseignements sur la carrière des trois maîtres limbourgeois deviennent ensuite extrêmement rares ; entrés au service de Jean de



Jacquemart de Hesdin
La Présentation au Temple
Miniature paginale des Très belles Heures du duc de Berry
(Bibliothèque royale de Belgique, 11060-61)

Berry, Pol et ses frères offrirent à deux reprises des « estraines » à leur maître, en 1410, un « livre contrefait » c'est-à-dire une « pièce de » bois paincte en semblance d'un livre à deux fermaux d'argent doré et en 1414 une petite salière d'agathe garnie d'or et de perles . Pol mourut avant 1434. C'est son génie sans doute qui assura la gloire de l'association fraternelle, car l'inventaire de 1416 qui a révélé les enlumineurs du manus-



Atelier de Haincelin de Haguenau
Une Garenne de Lapins
Ms français de la Bibl. nationale, Paris, f. 26

crit de Chantilly, le désigne seul par son prénom. L'inventaire en effet mentionne une layette contenant « plusieurs cayers d'unes très riches » heures que foisoient Pol et ses frères, très richement historiez et en- » luminez ». (1) Ce chef-d'œuvre de la miniature septentrionale comprend deux séries d'illustrations appartenant chacune à une école différente. La première fut exécutée par Pol et ses frères avant l'année 1416 ; la seconde est postérieure à l'année 1480. Nous ne nous occuperons que de l'œuvre des trois maîtres flamands. Sans entrer dans le détail des quarante grandes compositions, des vingt-huit miniatures plus petites, des trois pages interrompues par la mort de Monseigneur de Berry et terminées dans

1) De Laborde. *Les ducs de Bourgogne, Preuves*, t. 1er, introduction, p. CXXI.

la suite (car tel est le chiffre exact des illustrations exécutées par les frères de Limbourg) nous dirons que dans l'ensemble l'œuvre parcourt l'Ancien et le Nouveau Testament, et nous apparaît comme le poème des gloires célestes et du labeur humain. Dans une des miniatures représentant le *Paradis terrestre* on voit la Tentation d'Ève, la séduction d'Adam, la condamnation d'Adam et d'Ève et leur exclusion du Paradis. Paysages, figures, disposition des scènes, tout révèle un esprit hardi, une main infaillible. On a trouvé que l'Adam agenouillé ressemblait à un antique de l'école de Pergame, conservé au musée d'Aix ; disons plutôt que le miniaturiste pressent le nu féminin de Jean Van Eyck avec sa figure d'Ève. L'influence italienne est d'ailleurs incontestable ; elle est confirmée par la présence d'un plan de Rome ; dans la miniature de la *Purification* M. Müntz a reconnu des réminiscences d'une fresque peinte par Taddeo Gaddi sur les parois de la chapelle Baroncelli à l'église Sainte-Croix de Florence.

La partie la plus originale et la plus célèbre des *Heures* de Pol de Limbourg et de ses frères, c'est le *Calendrier* où chaque mois surmonté des signes du Zodiaque nous fait assister à quelque scène de la vie champêtre ou seigneuriale : tondaille des moutons, semailles, moissons, fenaisons, cavalcades princières, hallali du sanglier, festins magnifiques. Et la plupart de ces évocations vivantes s'encadrent d'un paysage où des architectures vraies s'exhaussent à l'horizon. C'est ainsi que le mois de mai montre le château de Poitiers, le mois de juin le Palais et la Sainte-Chapelle de Paris, le mois d'octobre le Louvre au temps de Charles VI, le mois de décembre le château de Vincennes. « Tout porte à croire, dit » M. Léopold Delisle, » que nous avons une vue de Mehun-sur-Yèvre » dans un autre tableau, où se voit, arborée au haut des tours d'un » château, la bannière du duc de Berry ». [1] Nous croyons reconnaître aussi les tours de Notre-Dame de Paris au fond de la miniature des *Rois mages*.

J'ai plaisir à transcrire une description charmante que nous donne M. Lechevallier-Chevignard de deux des plus célèbres miniatures de Chantilly :

« La page consacrée au mois de juin nous montre avec une rare exac- » titude tous les monuments compris dans l'enceinte du palais de la Cité,

(1) Léopold Delisle. *Le cabinet des livres du Château de Chantilly. Revue de l'art ancien et moderne* 1898 p. 365

depuis la Sainte Chapelle et le double comble de la grand'salle, détruite par l'incendie de 1618, jusqu'au beffroi et aux trois tours qui existent » encore sur le quai de l'Horloge. Au premier plan, peut-être dans une de » ces petites îles qui, réunies, ont formé le terre-plein du Pont-Neuf et une » partie de la place Dauphine, des faucheurs coupent les foins que deux » paysannes, nu-pieds et la jupe relevée, mettent en meules, avec des » fourches et des râteaux parfaitement semblables à ceux dont on se sert » dans nos campagnes. — Octobre est encore plus curieux. Nous assistons » aux semailles d'automne : au fond, le Louvre de Charles V, avec » sa grosse tour centrale, de laquelle relevaient tous les donjons de la France féodale, le mur crénelé qui longeait la Seine aux rives bordées de » saules ; le tout dessiné d'après nature et avec la précision de l'objectif. » Au dessus du tableau, de l'autre côté du fleuve, là où s'élèvent mainte- » nant les bâtiments de l'Institut, un paysan monté sur un lourd cheval y » ramène la herse sur des sillons que vient d'ensemencer son compagnon » et qu'une bande de pies est déjà en train de butiner ; la rustique monture » porte ce collier en forme de cœur encore usité pour nos chevaux de trait. » Autre détail local : vers le second plan, sur un champ façonné et tout » ensemencé, se dresse un épouvantail, simulacre d'archer, fabriqué de » de vieux habits attachés à un pieu, tandis que des cordeaux munis de » bouts de chiffons flottant au vent achèvent de défendre la future récolte » contre les rapines des oiseaux. Savoir observer le ciel, la terre, les eaux, » s'arrêter aux travaux des champs, en reproduire les scènes familières, les divers épisodes de chaque saison, tout en n'accordant aux figures qu'une importance secondaire, enfin voir juste avant toute notion de perspective » et sur la limite du XIVe et du XVe siècle, c'est déjà quelque chose, c'est » presque inaugurer sans le savoir un genre nouveau, le paysage ». [1]



C'est à M. Paul Durrieu que nous devons les découvertes les plus sensationnelles et les plus récentes relativement aux origines des Van Eyck.

M. Durrieu a mis en relief l'intérêt du célèbre manuscrit : les Heures de Turin, détruit par les flammes, mais exactement reproduit en l'honneur de M. Léopold Delisle dans une publication luxueuse qui fut offerte à l'illustre bibliographe à l'occasion de sa cinquantième année de collaboration à la Société de l'Histoire de France et de l'École des Chartes. Ces

(1) Lechevallier-Chevignard. Les *Styles Français* pages 124 et 125.

Heures de Turin, qui avaient été révélées par M. Delisle en 1884 et signalées pour leur importance artistique à la Société des Antiquaires de France en juin 1901 par M. Durrieu, comptent quarante-cinq feuillets à peintures qui proviennent d'un splendide livre d'Heures, commencé pour le duc Jean de Berry. On trouvera dans les articles de M. Durrieu (1) l'histoire du manuscrit. Nous nous contenterons d'examiner les miniatures qui peuvent être utilement consultées pour l'histoire des Van Eyck.

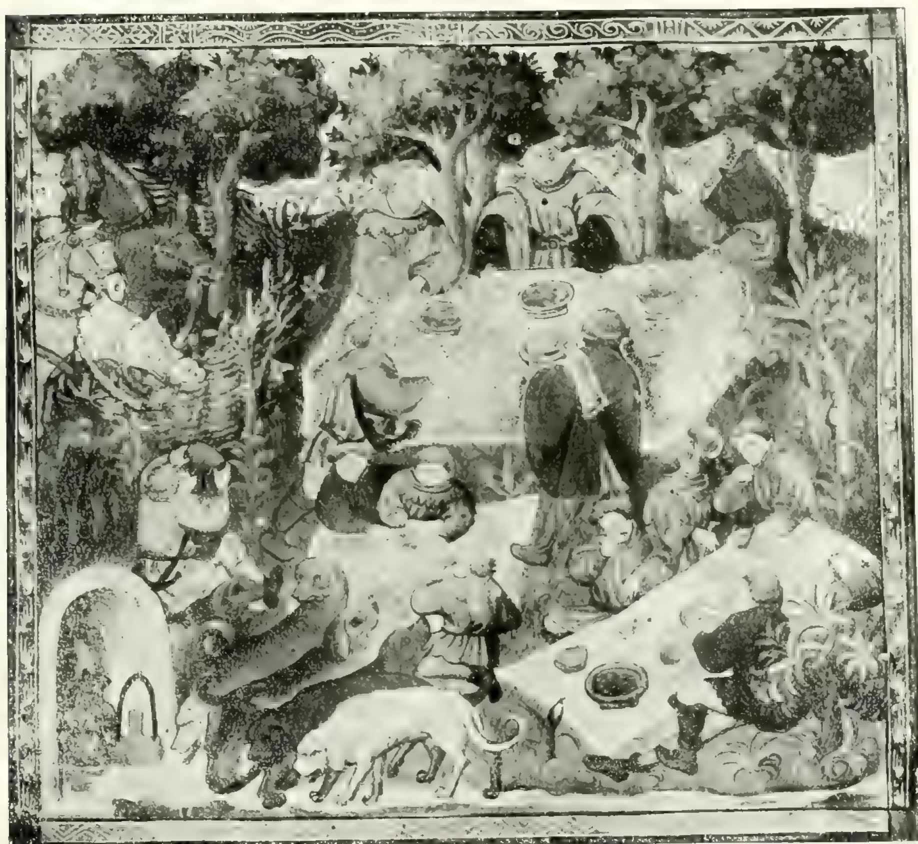
Le manuscrit s'ouvre par une page d'un coloris délicieux : la Vierge et l'enfant Jésus entourés de saintes. Le type féminin des Van Eyck apparaît, beaucoup moins dans la Vierge d'ailleurs que dans quelques unes des saintes; celles qui sont vues de face ont le front bombé, les pommettes assez accentuées du type adopté par les Van Eyck. Mais la draperie conserve dans la sainte vue de profil la flaccidité conventionnelle des draperies colonaises ou siennoises. La figure de la Vierge nous montre au contraire une combinaison inédite de plis. Sur tout le corps la draperie est large comme dans certaines statues de l'école parisienne; dans le bas elle se casse en plis nombreux et angulaires, nouvelle convention remplaçant les volutes des maniéristes. Où est né ce système de cassures terminales? On est assez tenté d'y voir une création des Van Eyck, lesquels auraient développé à cet égard certaines indications des sculpteurs hollandais et flamands de Bourgogne. Quoiqu'il en soit il ne manque aux figures que nous venons d'examiner qu'une certaine robustesse de dessin et de modelé pour être dignes des peintres de l'*Adoration de l'Agneau*.

Au bas de cette page, on voit une frise qui représente les *Vierges* se dirigeant vers l'Agneau mystique; un groupe semblable se trouve dans le polyptyque de Gand et l'identité de sentiment et de sujet est remarquable entre les deux œuvres. Toutefois les Vierges de Turin sont impersonnelles; elles portent des vêtements uniformes; leur grâce est indécise et monotone. Presque toutes méditent leur missel sacré. Les Vierges de Gand sont des martyres, reconnaissables à leurs attributs symboliques; elles agitent des palmes, sont couvertes de robes et de manteaux luxueux et leur beauté a comme une vigueur qui est refusée à leurs sœurs de Turin.

Vient ensuite la miniature la plus digne d'attention et qui a provoqué les plus curieux commentaires. Un prince à cheval suivi d'une brillante escorte s'avance à quelque distance de la mer et, joignant les mains, lève les yeux vers Dieu le père qui apparaît dans le ciel, entouré d'anges. · Dans le fond

(1) P. Durrieu. Les *Débuts des Van Eyck*. *Gazette des Beaux-Arts*, T. 29, 1903.

on voit se dérouler jusqu'à l'horizon une grève animée de nombreuses figurines de personnages microscopiques, qui, sur l'original même, où la couleur les rend plus distinctes, ne se voient vraiment bien qu'à la loupe, distançant les plus remarquables tours de force d'un Van Blarenberghe au XVIIIe siècle. » (1) Les cavaliers rappellent d'une manière saisissante



Atelier de Haincelain de Haguenau
Repas de Chasseurs
Ms français n° [illegible] de la Bibl. National, Paris, f° [illegible]

les personnages à cheval de l'*Adoration* représentant sur les deux volets aujourd'hui à Berlin les *Juges intègres* et les *Chevaliers du Christ.* Le cheval blanc du prince en prières est à peu de chose près celui du juge intègre en qui la tradition veut voir Hubert Van Eyck. La tête du cheval galopant derrière le coursier blanc, se retrouve également dans le panneau des Juges. Détail à souligner dans la figure du chevalier qui tient au poing

(1) P. Durrieu : Les *Débuts des Van Eyck*, p. 16

un pennon armorié : le merveilleux paysage et le chevalier galopant se réflètent avec une prodigieuse précision dans le miroir de sa cuirasse convexe. C'est là un effet qui n'est pas rare chez les Van Eyck et qu'ils firent adopter par leur école.

D'après M. Durrieu le prince en prières serait Guillaume IV de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande. On reconnaîtrait ses armes sur la bannière. La jeune femme entourée de compagnes qui s'incline devant le prince serait sa fille Jacqueline de Bavière. Une vieille chronique raconte que Guillaume IV, à l'issue d'un séjour en Angleterre et sur le point de se réembarquer pour le continent « se mit à genoux et invoqua Notre-Dame » de Poke, près de Vere en Zélande, célèbre par ses miracles, faisant vœu » de ne plus manger de viande jusqu'à ce qu'il fût venu visiter le sanctuaire » de Poke. Aussitôt le vent devint favorable, et, en vingt heures, le comte » et ses gens purent arriver en naviguant à voiles, d'Angleterre jusqu'aux » côtes de Zélande. La traversée terminée, ils accomplirent dévotement le » vœu qu'ils avaient fait. » (1) Nous assisterions dans la miniature au retour du prince. La ville dans le fond avec sa grosse tour serait Vere, la petite cité zélandaise. M. Six croit plutôt que la scène représente Guillaume IV amenant à sa fille Jacqueline son fiancé, le jeune duc de Touraine, pour la célébration du mariage qui eut lieu en 1415, à la Haye. (2)

Quant à l'enlumineur, M. Durrieu sans rien affirmer, incline à voir en Hubert Van Eyck l'auteur de quelques-unes des plus belles pages du célèbre manuscrit : la *Vierge entourée des saintes*, le *Retour du comte Guillaume IV*, ainsi que d'autres miniatures, une *Pietà*, une *Oraison à sainte Marthe et saint Julien*, une *Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* (fragment de Milan), — trois compositions où, pour notre part nous noterions plutôt de sensibles différences avec le style des Van Eyck.

M. Six de son côté n'hésite point à conclure que Hubert exécuta les Heures de Turin pour Guillaume IV dans les mêmes années où il peignait les parties les plus anciennes du Retable de Gand. Nous nous garderions bien d'exprimer une opinion formelle. L'identité de quelques unes des miniatures et de certaines parties de l'*Adoration* est évidente. Notre sentiment, nos souvenirs nous disent ensuite que seul le tableau du retour de Guillaume IV est d'une facture comparable à celle du célèbre polyptyque. Et encore, il nous faut remarquer que les peintres l'*Adoration*

(1) Chronique de Jean de Leyde citée par M. Durrieu, art. cité pag. 116 et 117.
(2) A propos *d'un repentir de Hubert Van Eyck. Gaz. des Beaux-Arts*, T. 31, 1 Mars 1904.

de l'Agneau se sont bien gardés de laisser l'encolure de leurs chevaux absolument nue ainsi que cela se voit dans le cheval du soi-disant Guillaume IV; ils ont fait retomber habilement les crinières du côté des spectateurs; en outre ce même coursier des Heures de Turin marche à l'amble, les deux pattes gauches levées en même temps; ce qui est une faute grave. Ainsi placé il doit fatalement tomber. On peut peindre un beau cheval dit Aristote, en pêchant contre l'équitation. C'est une erreur toutefois où les Van Eyck n'ont point versé.

Aussi notre opinion intime est-elle que les Heures de Turin ne sont pas l'œuvre des deux frères mais d'un maître de leur atelier. Nous prouverait-on qu'elles furent exécutées par Hubert, que notre sentiment sur la valeur respective des deux illustres peintres s'en trouverait fortifiée. Nous avons toujours pensé que la tradition n'avait point eu tort en somme, d'absorber dans la gloire du frère cadet, la gloire un peu mythique du frère aîné.

CHAPITRE VII.

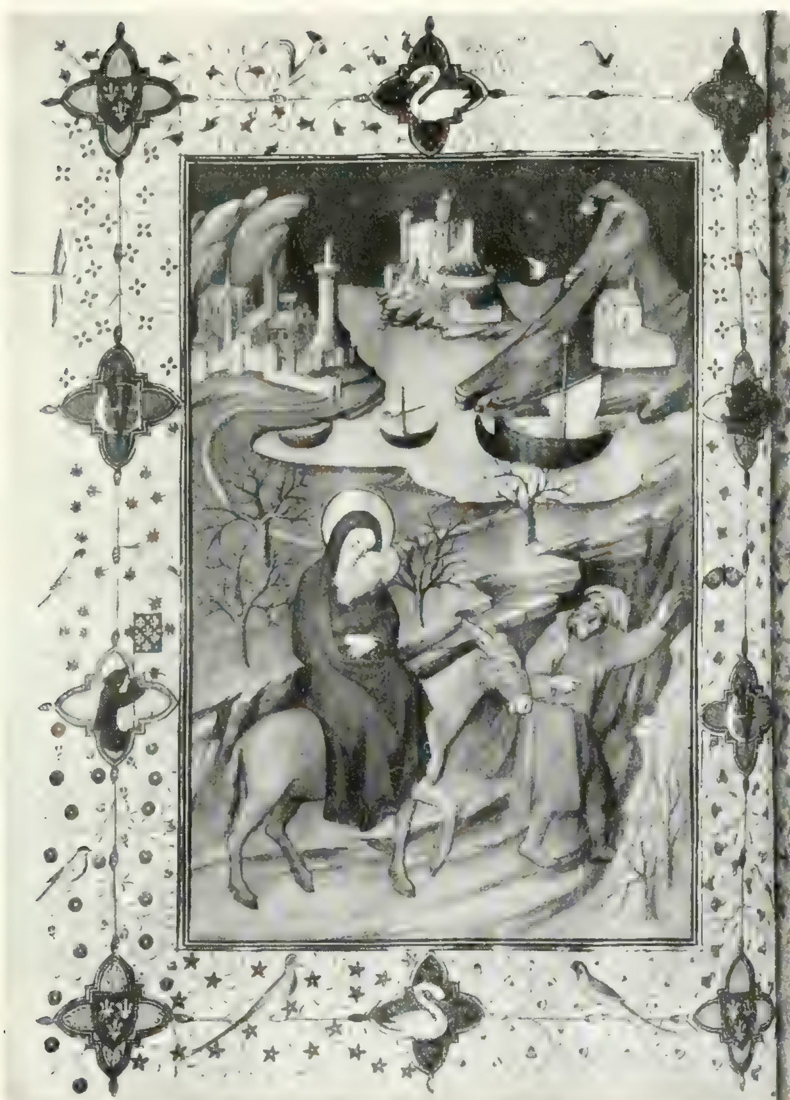
Lambert, Marguerite et Hubert Van Eyck.

Les frères Van Eyck sont nés dans la même région que les frères de Limbourg « sur les confins de l'allemand, du flamand et du français



[illegible] Les Noces de Cana.
[illegible] Bibliothèque Nationale [illegible]

remarque M. de Laborde, pour mieux montrer que le génie parle toutes les langues, que l'art à lui seul est la langue universelle ». Est-il bien certain que les peintres de *l'Agneau pascal* soient originaires de la petite ville de



Jacquemart de Hesdin
La Fuite en Egypte
Miniature paginale des Très belles Heures du duc de Berry
(Bibliothèque royale de Belgique, 11060-61)

Maeseyck à laquelle ils doivent probablement leur nom ? La plus ancienne histoire de l'art flamand, l'ode fameuse composée par le peintre gantois



Jacquemart de Hesdin
Le Couronnement de la Vierge
Miniature paginée des Très belles Heures du duc de Berry
Bibliothèque royale de Belgique 11060-61

Lucas de Heere aux environs de 1565 et inscrite jadis sur les parois de Saint-Bavon en face du chef-d'œuvre des Van Eyck, dit en effet que les deux frères étaient enfants de Maeseyck. Nous avons ensuite le témoignage de

Karel Van Mander, le Vasari des Pays-Bas. Mais Van Mander qui constate avec mélancolie dans les premières pages de son *Schilder-Boeck*, combien il est difficile d'obtenir des renseignements, « l'esprit des gens, dit-il, étant » souvent absorbé par des choses mieux faites pour garnir le garde-manger » Van Mander en est pour ainsi dire réduit, pour la biographie des deux frères à paraphraser l'ode de son maître Lucas De Heere en y ajoutant quelques renseignements puisés chez Guichardin, Vasari, Van Vaernewyck. Le vénérable chroniqueur du *Schilder-Boeck* voit lui aussi dans les peintres de *l'Adoration* des fils de Maeseyck et quand avec la redondance académique d'un vrai romanisant, il exprime son admiration pour le « campinois » Jean, qui contraignit « l'Italie, terre des arts » à envoyer en Flandre « la pein- » ture son propre nourrisson, pour aller s'y abreuver à d'autres mamelles », il remarque d'un même style que la gloire de Jean illustra « la délicieuse » rivière de la Meuse, désormais rivale de l'Arno, du Pô, du Tibre impétueux » lui-même ». Cette littérature, postérieure de plus d'un siècle et demi au polyptyque, était suspecte aux érudits. En ce qui concerne le lieu d'origine des deux frères, un document découvert par M. de Laborde est pourtant venu appuyer les dires de Lucas de Heere et de Van Mander. Après la mort de Jean Van Eyck, sa fille, que ce document appelle Lyennie (Hennie ou Léonie ?) reçut une somme pour « soy aidier a mettre religieuse en l'église » et monastère de *Mazeck* au pays de Liége ». (1) Le texte ne dit point que Maeseyck fut le berceau de la famille ; mais l'opinion traditionnelle s'en trouve singulièrement fortifiée.

Dans quel milieu Hubert et Jean furent-ils élevés ? Quels furent leurs éducateurs, leur maître ? Nulle réponse à ces questions, et souvent ainsi nous rencontrerons dans leur vie cette obscurité profonde là où nous voudrions trouver de la lumière. Leur père fut-il peintre ? Van Mander l'insinue. « Quoiqu'il en soit, dit-il, que leur père ait été peintre ou non, il » paraît que le génie artistique possédait toute la famille » (2) Ils eurent un frère, Lambert Van Eyck, mentionné dans les comptes de Philippe le Bon et qui reçut en 1430-31 une indemnité « pour avoir esté plusieurs » foisz devers M. S. pour aucunes besongnes que M. S. vouloit faire ». (3)

(1) De Laborde. op. cit., t. 1er, p. 395-396.
(2) *Livre des Peintres* tr. Hymans, p. 26.
(3) Gachard, *Rapport sur les archives de l'ancienne chambre des comptes de Flandres a Lille;* 1836 p. 268 ; de Laborde op. cit., t. 1er p. 257.

Quelles furent ces besognes ? Étaient-ce des travaux artistiques ? Sans preuve aucune Waagen attribuait à Lambert une part de collaboration dans les *Chroniques de Jérusalem* de Vienne qu'il tenait pour une œuvre de la famille Van Eyck ; l'abbé Carton voyait dans ce frère l'auteur du tableau d'Ypres : le *Triptyque du prévôt de Saint-Martin d'Ypres* et Waagen, admettant cette opinion, en déduisait que Lambert avait peint dans l'*Adoration* les deux sibylles et l'un des prophètes (1). Pures hypothèses qui ne résistent point à l'examen ; la vie de Lambert reste la plus mystérieuse du monde, ce qui n'a point empêché certains archéologues d'en faire hardiment l'un des peintres de l'*Adoration.*



Les Van Eyck eurent une sœur aussi, on le croit du moins, car l'existence de la célèbre Marguerite Van Eyck affirmée par les vieux chroniqueurs du XVIe siècle n'a pas le moindre petit bout d'archives contemporaines pour se défendre. Lucas de Heere nous dit « qu'elle étonna le monde de ses » peintures » qu'elle fut enterrée près de son frère Hubert dans la célèbre église de Saint-Jean, où se trouve l'*Adoration de l'Agneau*, église qui ne fut consacrée à saint Bavon qu'en 1540. Van Mander ajoute qu'à l'exemple de Minerve, repoussant Hymen et Lucine, Marguerite est demeurée dans le célibat jusqu'à la fin de ses jours. Au XIXe siècle un critique renchérissant encore écrivit qu'elle voulut demeurer vierge, pour que rien ne troublât » son cœur et sa pensée, ne détournât son regard des formes qui lui apparaissaient. Le même écrivain découvre même dans les ameublements peints par les Van Eyck « une propreté, une coquetterie, une poétique élégance, qui révèlent les soins d'une femme et sont dûs vraisemblablement aux efforts de Marguerite ». (2) On attribua à cette ménagère idéale des manuscrits qui soulevèrent des polémiques passionnées. On reconnut le portrait de Marguerite dans une œuvre de Van Eyck ; on fit naturellement de cette sœur séduisante et intangible l'un des peintres de l'*Adoration de l'Agneau.* Les trop célèbres faussaires gantois, qui florissaient dans le second quart du XIXe siècle, prouvèrent même par des extraits du registre de la confrérie de Notre-Dame *Op de rade*, de l'église Saint-Jean devenue Saint-Bavon, qu'elle avait fait partie de la dite confrérie avec son frère Hubert.

(1) *Manuel de l'histoire de la Peinture*, T. I, pp. 108 et suiv.
(2) Michiels : *les Peintres Brugeois* p. 6.

Mais ces extraits sont apocryphes. M. Vanderhaegen n'a pas eu de peine à le démontrer (1).

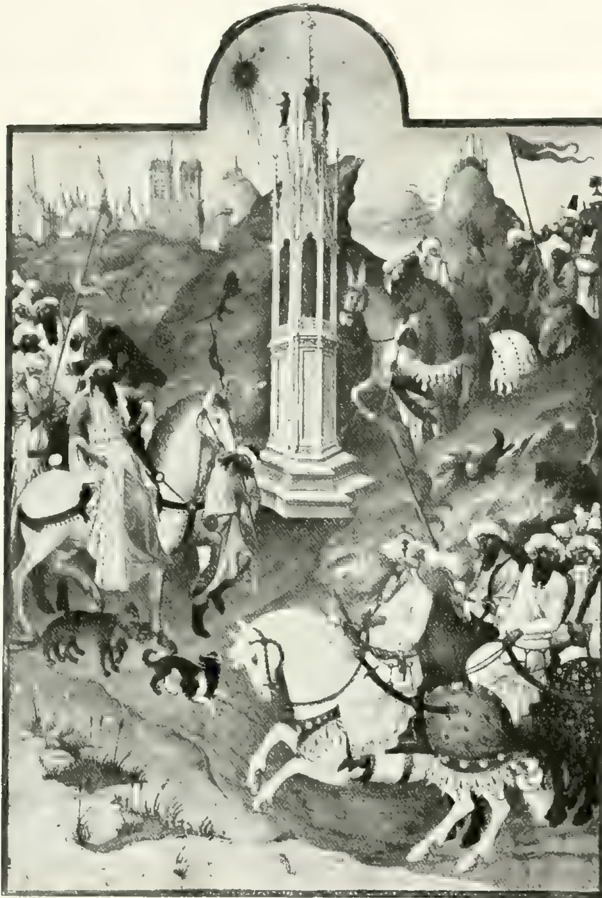
Marguerite n'a-t-elle donc vécu que dans l'imagination des historiens ? C'est bien possible. Pourtant M. de Laborde dit que parmi les religieuses

[illegible]
[illegible]
Miniature des Très riches Heures du duc de Berry
Musée Condé, Chantilly

du béguinage de Bruges figure de 1438 à 1465 Marguerite S'Heyx qu'on « serait tenté de prendre pour la sœur des célèbres peintres de l'*Adoration* ».

(1) *Mémoires sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands.* Mémoires de l'Ac. de Belgique 1899, p. 122. Cf. aussi sur Marguerite Van Eyck : *Livre des Peintres* p. 96 et 97. — Michiels : les *Peintres Brugeois* p. 6.

Signalons encore l'opinion de M. Otto Seeck pour qui Marguerite n'est autre que le Maître de Flémalle, lequel est doué, aux yeux du critique allemand, d'une personnalité essentiellement féminine. (1) De toutes ces



Pol de Limbourg et ses frères
Les Rois Mages
Miniature des Très Riches Heures du duc Jean de Berry
(Musée Condé à Chantilly)

conjectures nous ne pouvons hélas ! que tirer cette conclusion : on ne sait rien de Marguerite Van Eyck.

* * *

Les renseignements irrécusables sur la vie, la carrière, les œuvres de Hubert, l'aîné des deux frères sont la rareté même et vraiment on a quelque

(1) *Ein neues Zeugnis über die Brüder Van Eyck. Kunstchronik.* 1899-1900 p. 86. Note.

peine à voir clair dans le fatras d'hypothèses accumulées autour de son nom. Il nous reste quatre notes authentiques concernant Hubert Van Eyck. M. Van der Haeghen, archiviste de la ville de Gand a bien voulu les contrôler à mon intention. Dans les Comptes de la ville (1424-1425) il est noté que maître Hubert reçut cinq escalins de gros pour deux volets de retable qu'il avait exécutés sur l'ordre des échevins. (1) Dans les mêmes comptes, l'année suivante (1425-1426) est signalé un don de six gros fait en courtoisie aux « enfants » c'est-à-dire aux domestiques ou aux gens de maître Hubert. (2) C'est ensuite le registre aux États de Bien (1425-1426) qui nous fournit une mention intéressante. Il s'agit d'un passage du testament de Robert Poortier et de sa femme Avesoete 's Hoegen. (3) Ces riches personnages avaient choisi pour emplacement de leur sépulture l'église de Saint-Sauveur, — située à cette époque dans la seigneurie de Saint-Bavon et transférée en 1540 à l'emplacement actuel de Gand. Ils ordonnèrent d'exécuter un autel pour la chapelle où se trouvait leur tombe. On y célèbrera le service du Seigneur, disent-ils dans leur testament, et l'on y placera une image *(beelde)* de saint Antoine « laquelle est en ce moment » en dépôt chez maître Hubert le peintre avec plusieurs autres ouvrages » devant servir au même autel. » M. Waele a tiré de cette note quelques déductions curieuses. (4) Il en conclut tout d'abord que Hubert Van Eyck était enlumineur de statues puisque des images sculptées passaient par son atelier. Il était en effet d'usage, nous l'avons vu, que les plus grands peintres fussent employés à la polychromie sculpturale et Jean Van Eyck, à cet égard, maintiendra la tradition de son frère aîné qui, lui-même, ne faisait que continuer celle des « ouvriers d'art » du XIVe siècle. M. Weale en outre a vu dans un volet de retable conservé au musée de Copenhague — nous décrirons cette œuvre plus loin — une partie conservée du retable que Hubert Van Eyck exécuta pour l'autel de Saint-Antoine dans la chapelle de Robert Poortier. Avec certaines parties de l'*Adoration de l'Agneau* ce serait

(1) Stadsrekening 1424-1425, fol. 188 et 270 (onverziene costen) « *Item ghegheven over sijn meste Hubrecht van II bewerpene (volets ?) van eenne taeffele die hij maecte ten bevelne van scepenen. V s. gr.*

(2) Stadsrekening 1425-1426 fol. 288, chap. des *presenten*. *Item ghegheven in hoofschede den kinderen te meester Ubrechts VI gr.*

(3) Staten van Goed (1425-1426) fol. 63. *Dat men in de selve capelle doe maken eenen altaer omme up te doene den dienst ons Heeren ende om up den zelven altaer te stelne I belde van Sinte Anthonise welc beelde nu ter tyt rust onder meester Hubrechte den scildere met meer ander weercx dienende ten selven altare.* Cité pour la première fois par Victor Van der Haeghen. *Inventaire des archives de Gand*, cat. général, 1896, p. 230.

(4) Cf. W. H. James Weale *Hubert Van Eyck. Gazette des Beaux-Arts.* Juin 1901.

même, pour M. Weale, la seule œuvre que l'on puisse attribuer avec une certitude absolue à maître Hubert.

Il faut retourner ensuite aux Comptes de la Ville (1426-1427) qui nous apprennent qu'après la mort de Hubert Van Eyck, ses héritiers payèrent un droit d'issue de six escalins de gros. (1) Ce droit — établi sur les meubles et immeubles non-féodaux — était dû par les non-bourgeois qui héritaient à Gand ainsi que par des bourgeois qui renonçaient à leur bourgeoisie et allaient s'établir ailleurs. Il résulte de cette mention au compte de l'issue, que Hubert Van Eyck laissait fort peu de chose à ses héritiers et que ceux-ci n'habitaient pas Gand.

A ces quatre notes il faut ajouter une inscription relevée en 1823 sur le cadre de l'*Adoration de l'Agneau* sous une couche de couleur verte qui l'avait cachée pendant trois siècles. Quelques mots étaient devenus illisibles, mais M. de Bast a retrouvé le texte dans un recueil d'inscriptions de la Flandre copiées vers le milieu du XVIe siècle par Christophe Van Huerne :

> [Pictor] Hubertus E Eyck, major quo nemo repertus
> Incepit pondus, [quod] Johannes arte, secundus
> [Frater, perf] ectus Judoci Vyd prece fretus
> Versu seXta MaI. Vos CoiloCat aCtat Ueri.
> (versu sexta mai vos collocat acta tueri)

Voici la traduction, avec le sens le plus favorable à l'aîné des deux frères :

> Le peintre Hubert Van Eyck, auquel personne n'a encore été trouvé supérieur
> Commença ce travail que par son art, Jean le second frère
> Acheva à la prière de Judocus Vydt
> Ce vers vous indique que le 6 mai cette œuvre fut exposée. (2)

Le dernier vers est un chronogramme; les lettres numérales donnent l'année 1432. Enfin un dernier document important est la pierre tombale du maître placée au musée lapidaire de Gand depuis l'année 1895, ou plutôt l'épitaphe inscrite sur ce monument, lequel consiste en une haute dalle d'ardoise assez triste, assez laide, très effacée et d'une teinte sourde.

(1) Stadsrekening (1426-1427) fol. 319. Ontfaen van yssuwen... (*van den hoyre van Lubrecht van Heyke, VI s. gr.*

(2) Cf. Waagen, *Notice sur le chef d'œuvre des frères Van Eyck,* traduite et annotée par L. de Bast; Gand 1825, p. 27; Crowe et Cavalcaselle, les *Anciens peintres flamands.* Trad. Delepierre. 1862 p. 62; Bode, *Kön. Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis. Vierte aufl.* 1894 p. 91 et 91.

Un squelette gravé en creux et tenant un phylactère dans chaque main, occupe presque toute la hauteur de la pierre ; il est recouvert depuis la poitrine jusqu'aux genoux d'un cartouche oblong. Bordure, cartouche et phylactère étaient jadis en cuivre ; le squelette était de marbre blanc. Les matières précieuses ont été arrachées par les iconoclastes du XVI[e] siècle. De ce qui était jadis le tombeau de Hubert Van Eyck il ne reste plus que ce bloc d'ardoise sans séduction d'art et qu'anime seul le prestige d'un nom illustre. Une enquête instituée par les archéologues gantois a établi que cette pierre était bien le monument funéraire de l'aîné des Van Eyck. Dépouillée de ses ornements par les briseurs d'images, mise au rebut en 1589, non réclamée par les héritiers, elle fut employée en 1769 dans les constructions du portail septentrional de Saint-Bavon. Ce portail fut démoli en 1892 et la pierre reparut. M. Mortier la reconnut en 1895 et obtint son entrée au musée lapidaire. Ce qu'il y avait de plus important dans ce tombeau, c'était l'épitaphe gravée sur les cartouches de cuivre que tient le squelette. Le texte nous en est conservé par le célèbre chroniqueur gantois Van Vaernewyck dans son *Spieghel der Nederlandsche audtheydt.* C'est une sorte de vieux poème flamand qui perdra forcément dans ma traduction sa saveur naïve et réaliste.

Mire-toi en moi, toi qui foules ma poussière
J'étais comme toi. Maintenant je suis ci-dessous,
Enterré, mort, tel que tu me vois.
Ni conseils, ni science, ni médecine ne me secoururent ;
Art, honneur, sagesse, puissance, grande richesse !
Tout est vain quand vient la Mort !
Hubrecht Van Eyck est mon nom.
Maintenant proie des vers. Autrefois renommé,
En peinture hautement honoré.
Bientôt après, ce peu de chose retourna au néant.

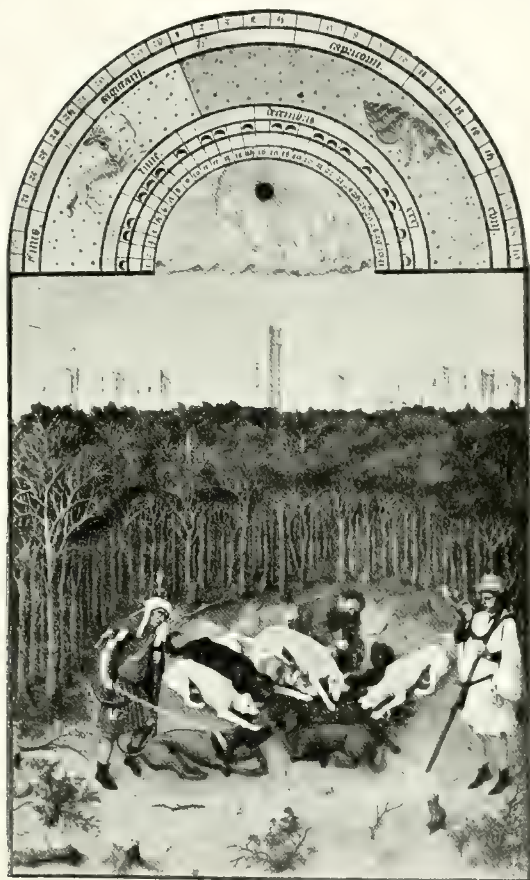
En l'an du Seigneur, sois en certain,
Mille quatre cent vingt-six
Au mois de septembre, le dix-huitième jour tombait,
Lorsque, dans la souffrance, je rendis mon âme à Dieu !
Priez Dieu pour moi, vous qui aimez l'Art,
Que je puisse contempler sa face.
Fuyez le pêché, tournez vous vers le bien
Car tôt ou tard m'aurez à suivre.



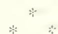
Un prince de la maison de Bavière-Hainaut
Miniature des « Heures de Turin »

Un renseignement précis à relever dans cette épitaphe : Hubert Van Eyck mourut le 18 septembre 1426. (1)

Il a été question ces temps derniers de replacer la dalle de Hubert en face du polyptyque de l'*Agneau*, de la surmonter du médaillon des deux frères, de l'entourer de figures symboliques ; la pauvre pierre ferait piteuse figure dans ce cadre glorificateur et nous espérons que les Gantois la laisseront où elle est, ou se contenteront de l'encastrer telle quelle dans les parois de la cathédrale.



Pol de Limbourg et ses frères
Hallali du Sanglier dans la Forêt de Vincennes
Miniature des Très riches Heures du duc de Berry
(Musée Condé, Chantilly)



Donc Hubert, vraisemblablement originaire de Maeseyck, vint s'installer à Gand, commença le polyptyque de l'*Agneau*, reçut la visite des magistrats de la ville en 1424, mourut en 1426 et fut enterré dans la crypte de l'église Saint-Jean, c'est-à-dire de Saint-Bavon. Cette crypte ayant été détruite en partie par suite de l'édification d'une nouvelle nef, on enleva toutes les tombes qui s'y trouvaient — y compris celle du grand maître — et les ossements furent dispersés. Seul le bras droit de Hubert, enfermé dans un étui de fer, resta exposé comme une relique au cimetière. C'est dans la première édition de son *Historie van Belgis*, (Gand 1574,) où il

(1) Sur la dalle de Hubert Van Eyck, son histoire et son inscription : Cf. l'*Inventaire archéologique de Gand* fascicule VIII. Gand, août 1893.

donne une assez longue notice sur l'*Adoration de l'Agneau* que Van Vaernewyck cette fois nous fournit ce curieux détail : « Le bras auquel a
» appartenu cette main si habile a longtemps été pendu dans une gaîne de
» fer (in een ijzer besloten) sur le cimetière où je l'ai vu jadis, car l'église a
» été renouvelée et son tombeau a été déblayé (opghedolven) avec
» plusieurs autres ».

La visite des magistrats à l'artiste, l'inscription du polyptyque, les termes de l'épitaphe et le culte voué à la relique du maître, ces faits doivent nous convaincre de la renommée de Hubert et de la grande place qu'il occupa dans l'art. Pourtant, outre que nous ignorons complètement quelle fut sa part dans l'exécution du Retable de Gand, il est impossible de désigner d'une façon formelle aucun tableau de sa main. Un certain nombre de critiques se sont appliqués ces temps derniers à lui dresser un catalogue : MM. Weale, Hulin, Six, Otto Seeck, Durand-Gréville, etc. Ils attribuent à Hubert la plus grande partie du polyptyque de l'Agneau et s'accordent à voir en lui l'auteur de certains tableaux qui passaient jusqu'à présent pour être de son frère Jean ou de l'école « eyckienne ». M. Weale s'appuyant sur des documents parfois contestés, sur des détails d'architecture et de botanique, (une certaine palmette méditerranéenne *Chamærops humilis* qui ne se trouve qu'au-dessous du 44e degré de latitude est, si je puis dire, la clef de voûte de son argumentation,) a dressé une liste des œuvres de Hubert qui compte une dizaine de numéros, l'*Adoration* non comprise. M. Hulin est plus modeste, il n'en cite que cinq ; M. Otto Seeck dans la *Kunstchronik* atteint le chiffre respectable de douze. Tout cet édifice est fait d'hypothèses, comme le constate d'ailleurs M. Durrieu.

*
* *

Avant d'aborder la biographie de Jean et l'étude de l'*Adoration de l'Agneau* nous passerons en revue les œuvres attribuées aujourd'hui par certains critiques à Hubert, l'aîné des deux frères. (1)

1° *Le Triomphe de l'église sur la Synagogue* ou la *Fontaine de Vie*, au

(1) Cf. pour l'œuvre de Hubert Van Eyck : Kaemmerer, *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld : 1898. J. Weale : *Hubert Van Eyck*, (*Gaz. Beaux Arts* 1901), du même : *Opinions courantes sur les Van Eyck*, *Burlington Magazine* 1 Janvier 1904 ; du même : *Catalogue des Primitifs flamands* 1902. F. Weale : *Hubert and Jan Van Eyck*, London 1903. P. Durrieu : les *Débuts des Van Eyck* (art cit.). Six : *À propos d'un repentir de H. Van Eyck* (*Gaz. Beaux Arts*, 1904). Hulin : *Cat. critique de l'Exposition de Bruges*. Bruges 1902. Otto Seeck : *Eine neues Zeugnis über die Brüder Van Eyck*. *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*. 1899 1900. nos 5 et 6. Durand-Gréville : *Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence*. Les *Arts anciens de Flandre*. 1905. T. I.

Prado de Madrid. Dans une architecture imaginée, on voit trôner Dieu le Père entouré de la Vierge, de saint Jean l'Evangéliste, d'anges musiciens. Aux pieds du Père, l'Agneau mystique sous lequel est représentée la Fontaine de Vie. A droite de la vasque gothique les serviteurs triomphants de l'Église, à gauche les serviteurs confondus de la Synagogue. Cette composition n'est que la réplique d'une œuvre originale des Van Eyck, – de l'un des Van Eyck qui, pour les critiques d'aujourd'hui serait Hubert. L'ordonnance, les types, les costumes, le système des draperies évoquent le Retable de Gand ; mais l'exécution très inégale ne saurait être imputée aux maîtres de l'*Adoration;* Mündler, Waagen, Eisemann y voyaient déjà une composition de Hubert exécutée par un continuateur. C'est aussi la thèse de M. Weale, lequel s'appuie sur un passage de Ponz, auteur du *Viage d'España* (Madrid 1783) qui a vu l'original de la *Fontaine de Vie* sur l'autel de la chapelle Saint-Jérôme dans la cathédrale de Palencia et qui en donne une description complète. Ponz admire l'œuvre et son style dans la « manière de Dürer » ; il ajoute qu'il a vu quelques copies infiniment moins bien exécutées *(infinitamente distantes de la exacta execusion de esta).* L'irréalité de l'architecture, l'absence de physionomies néerlandaises fortifient en M. Weale l'idée que la conception est tout entière de Hubert.

2° Les *Trois Marie au Sépulcre* (Galerie Cook à Richmond; fut exposé aux Primitifs de Bruges). Sur le tombeau vide un ange, revêtu de l'aube et l'étole, s'adresse aux Saintes Femmes tandis que les légionnaires dorment d'un sommeil profond. Dans une échancrure de rochers une ville vers laquelle serpente un chemin avec de nombreux piétons et cavaliers. On voit dans le bas, à gauche, un écusson entouré du collier de saint Michel; ce sont les armoiries de l'historien Philippe de Commines qui fut propriétaire des *Trois Marie* et les surchargea de cet ornement héraldique. M. Weale donne cette œuvre à Hubert parce que les soldats n'ont pas le type néerlandais et parce qu'il découvre dans le paysage la fameuse chamærops humilis. M. Hulin estime cette œuvre très différente des créations de Jean. Les édifices des arrière-plans sont noyés dans l'atmosphère rougeoyante de l'aurore ou de la fin du jour. Or, au XVe siècle « l'attention du peintre ne se porte pas sur la lumière » ni la couleur changeante. Il suppose plutôt un éclairage normal ». Nous verrions au contraire dans ce souci des colorations atmosphériques un progrès, assignant à l'œuvre une date postérieure. Ce n'est point l'avis de M. Hulin : « Je pense dit-il qu'il faut l'attribuer à Hubert ». C'est aussi l'avis de M. Otto Seeck et de M. Durrieu lequel a fait remarquer que la

cuirasse bombée de l'inoubliable soudard ventru endormi entre les deux autres soldats, reflète le paysage, comme le fait l'armure du chevalier qui tient la bannière dans la miniature des Heures de Turin représentant le retour de Guillaume IV.

3° *La Vierge* dite *de Rothschild* avec l'enfant Jésus, sainte Anne, sainte Barbe et le père Herman Steenken, (vicaire de la Chartreuse de Sainte-Anne ter Woestine-lez-Bruges de 1402 à 1404, puis de 1406 jusqu'à sa mort). Autorisé par le chapitre de l'ordre à se retirer chez les chartreux de Diest en 1404, le père Herman était revenu à ter Woestine sur les instances des religieuses de Sainte-Anne et de quelques autres personnes. Il y mourut en odeur de sainteté le 23 avril 1428. Le tableau, suivant M. Weale aurait été peint vers 1415, à Bruges (?) par Hubert Van Eyck. La galerie de marbre qui abrite la Sainte Conversation et par laquelle on aperçoit un merveilleux site urbain, est inspiré des *chiostri* italiens ; la tour de sainte Barbe, laisse voir à travers ses colonnettes torses une statue de Mars, nouvelle réminiscence italienne. Pour M. Weale d'ailleurs Hubert a visité l'Italie et s'est inspiré de Giotto.

4° *La Vierge avec un chartreux*, réplique ou prototype de la Vierge de Rothschild. Cette œuvre parut à la vente de Backer à La Haye en avril 1662, fut importée en Angleterre, acquise par le marquis d'Exeter et à la vente de cette dernière collection achetée par le musée de Berlin où elle est toujours. Dans l'inventaire des tableaux de l'archiduc Ernest d'Autriche, gouverneur du Pays-Bas de 1592 à 1595 se trouve mentionnée une Vierge accompagnée de saint Bernard et d'un ange par *Rupert Van Eyck*. Weale et Otto Seeck croient qu'il s'agit du tableau de Berlin. M. Hymans avait déjà dit : « Saint » Bernard est toujours représenté sous les traits d'un moine vêtu de blanc » et la figure de sainte Barbe se confondrait aisément avec celle d'un » ange ». (1)

5° *Saint François recevant les stygmates* (pinacothèque de Turin). C'est M. Hymans qui attira l'attention sur ce tableau et le restitua non point à l'aîné des frères, mais au cadet. Parmi les œuvres indéterminées de Jean Van Eyck avait longtemps figuré un petit tableau représentant saint François « légué en 1470 par Anselme Adornes à ses filles » Marguerite et Louise. Le testateur exigea que des volets fussent ajoutés à » ce tableau et qu'on représentât son portrait et celui de sa femme. » Le petit tableau de Turin qui a quelque peu souffert mais qui conserve

1 *Livre des Peintres*, p. 40

néanmoins une singulière puissance de coloris et d'expression, serait pour M. Hymans ce tableau d'Anselme Adornes. (1) M. Weale, constatant la présence de la chamærops humilis dans le paysage a fait de ce *Saint François*



Pol de Limbourg et ses frères
Le duc de Berry à table
Miniature des Très riches heures du duc de Berry
Musée Condé à Chantilly).

une œuvre de Hubert. Elle ne serait même que la réplique d'un tableau actuellement au musée de New-York, représentant la même scène et où l'on trouve également la fameuse palmette. A propos de ce petit *Saint François*

(1) Cf. Ibid. p. 47.

de Turin, M. Durand-Gréville écrit que Hubert est le plus doux, le plus souple, le moins sculpteur et le plus peintre des deux frères. »

6° *Calvaire* et *Jugement dernier* de St-Péterbourg, deux volets d'un triptyque dont la partie centrale représentait une *Adoration des Mages.* Ces compositions, peintes primitivement sur bois, ont été transportées sur toile ; elles proviennent d'Espagne et appartiennent depuis l'année 1845 à l'Ermitage de St-Pétersbourg. Les trois croix du Calvaire, au delà desquelles on aperçoit les tours de Jérusalem, sont entourées d'un groupe épais de cavaliers. Longinus d'un coup de lance perce le sein droit du Seigneur, tandis qu'un autre valet de guerre tend l'éponge trempée de vinaigre. A l'avant-plan saint Jean, la Vierge, les Saintes Femmes. L'architecture du fond, le groupe des Saintes Femmes, le vêtement de certains soldats font penser aux *Trois Marie* ; les chevaux vus de profil ne sont pas sans analogie avec ceux des Heures de Turin. On croyait reconnaître jadis Marguerite Van Eyck dans la pathéthique figurine aux cheveux dénoués qui s'agenouille à côté de saint Jean, joint les mains en prières et lève vers le Sauveur un visage douloureux. Deux des cavaliers passaient pour représenter Jean et Hubert que la tradition désigne parmi les *Juges intègres* de l'*Adoration de l'Agneau.*

Le *Jugement dernier* de St-Pétersbourg nous montre le Christ entre la Vierge et saint Jean et trônant parmi les Anges et les Élus. Sous l'assemblée céleste s'étendent la terre et la mer d'où ressuscitent les âmes appelées au tribunal divin ; au centre l'archange saint Michel brandissant le glaive, terrasse un démon d'aspect inoubliable. C'est un squelette aux orbites pleins d'ombres. Au-dessus de ses bras et de ses jambes décharnés il étend d'immenses ailes de chauve-souris comme pour protéger les gouffres infernaux, représentés dans la partie inférieure où se tord la chair vouée à la damnation éternelle. Point n'est besoin de souligner l'originalité de cette conception et la hardiesse de la mise en page. Les anges, avec la cassure terminale des robes, ainsi que quelques-uns des élus, évoquent les figures de l'*Adoration* ; mais dans aucune des œuvres attribuées aux Van Eyck on ne retrouvera les nus convulsés et torturés, qui sont ici noués les uns aux autres et dont Petrus Christus, Roger Van der Weyden, Jérôme Bosch, gardèrent le souvenir.

M. Weale ne classe point ces deux pages importantes parmi les productions de Hubert; il les attribue à un maître contemporain des Van Eyck. Pour M. Durand-Gréville pas de doute possible. *Calvaire* et *Jugement* sont de l'aîné le plus extraordinaire, le plus hardi, le plus grand des précurseurs flamands.

7° *Calvaire,* du musée de Berlin. Le type de la Vierge n'est point néerlandais, l'architecture est italienne et rappelle celle des *Trois Marie au Sépulcre.* On remarque dans le paysage la chamœrops humilis ; pour ces raisons M. Weale, suivi de M. Hulin, attribue le tableau à Hubert.

8° *Sainte Famille avec le Donateur et saint Antoine.* (Musée de Copenhague). Ce tableau est formé de deux panneaux accouplés. A la droite du spectateur une Sainte Famille attribuée à Van Dyck ; de l'autre côté, dans un fort beau paysage assez semblable comme style à celui qui encadre le *Saint François* de Turin, un donateur agenouillé protégé par saint Antoine. Le revers peint en grisaille représente l'archange Gabriel. Pour M. Weale le donateur agenouillé est ce bourgeois de Gand, Robert Poortier, qui fit exécuter un autel en l'honneur de saint Antoine, dans la chapelle Notre-Dame à l'église du Saint-Sauveur à Gand, autel que décorait jadis le tableau en question. A la date du testament de Robert Poortier et de sa femme, Avesoete 's Hoeghen, le 9 mai 1426, une statue de saint Antoine et quelques autres œuvres provenant du même autel, se trouvaient en effet entre les mains de Hubert ainsi que nous l'a appris la note publiée par M. Van der Haeghen, l'archiviste de Gand.



Cette liste tend à s'allonger. On y ajoute des tableaux qui de tout temps ont passé pour des œuvres de Jean et que nous examinerons plus loin : la *Vierge du Chancelier Rolin* (Louvre) que l'on rapproche naturellement de la *Vierge de Rothschild ;* le petit triptyque de Dresde; l'original perdu de la *Vierge* de Berlin. M. Durand-Gréville propose de voir en la *Vierge du Chancelier Rolin* une œuvre due à la collaboration des deux frères, et à toutes les richesses octroyées par MM. Weale, Hulin, Otto Seeck à Hubert, le même critique ajoute le *Christ* vu de face, du musée de Berlin, la *Madone* d'Incehall, plus quelques autres œuvres pour lesquelles il est moins affirmatif. Nous ne saurions que répéter le mot de M. Durrieu : « Tout cet édifice est fait d'hypothèses. » Admettons qu'on puisse maintenir au catalogue de l'aîné les huit tableaux que nous avons détaillés et le groupe des miniatures de Turin dit de Bavière-Hainaut. Hubert nous apparaîtrait en effet comme un précurseur qui, à côté de trouvailles rares dans l'expression et le coloris, multiplierait les gaucheries et tomberait vite dans la froideur et la confusion. La *Vierge avec un Chartreux,* du musée de Berlin, est sans vie sous ses cheveux métalliques et brillants; les personnages de St-Pétersbourg, à part

les admirables damnés, ont trop souvent des attitudes conventionnelles de marionnettes; les architectures des *Trois Marie au Sépulcre* manquent de



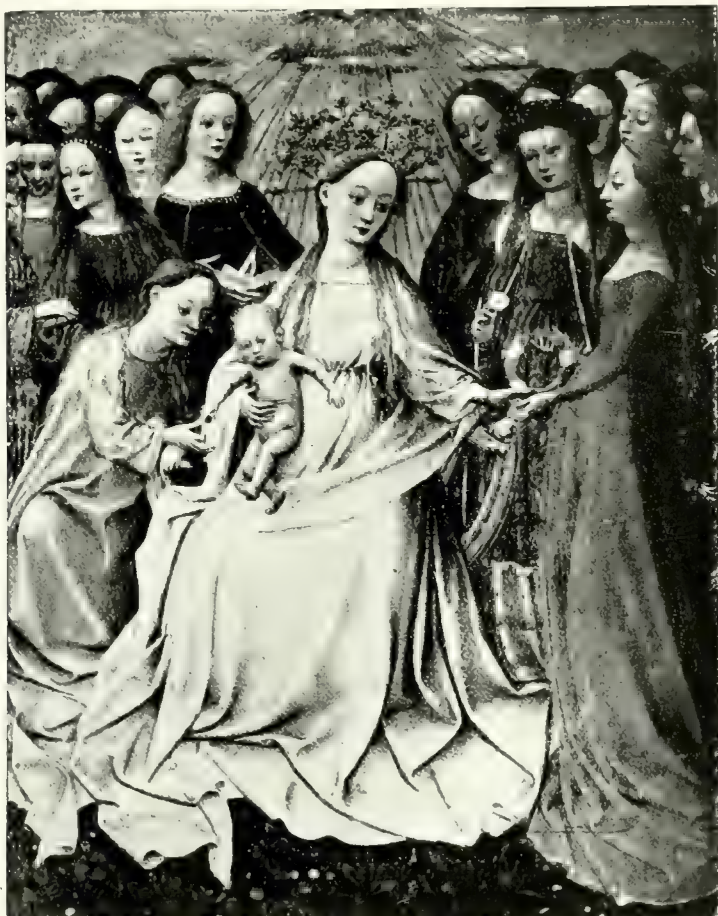
Pol de Limbourg et ses frères.
Les semailles d'automne devant le Louvre de Charles V.
Miniature des Très riches heures du duc de Berry.
Musée Condé à Chantilly.

cette belle netteté de profil qui semble le privilège des Van Eyck. M. Durand-Gréville constate lui-même qu'au premier plan de ce tableau les personnages sont éclairés de droite à gauche, tandis que les rayons du soleil levant éclairent de gauche à droite les monuments lointains. C'est ce que M. Durand-



Dieu le Père
Miniature des Heures de Turin

Gréville appelle un advertance (1). On en relève une autre plus grave dans le *Saint François* de Turin, délicieusement peint pourtant; le poverello n'a pas de pied gauche et n'a que deux pieds droits ! Enfin la *Vierge de Rothschild*, l'œuvre la plus remarquable du catalogue *hubertien*, pour



La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de Saintes
Miniature des « Heures de Turin »

l'éclat du coloris et l'extraordinaire précision de son fond de ville, — on y distingue des cygnes nageant sur le fleuve, un bateau chargé de voyageurs, des chalands amarrés, les portes d'une tour s'ouvrant pour laisser pénétrer la foule affairée, des rues où passent des cavaliers, des promeneurs, des chariots rustiques, puis à l'horizon des prés verts et des troupeaux, — ce

(1) Cf. *Hubert Van Eyck, son œuvre, son influence.* art. cit. p. 30.
(2) Cf. *Hubert und Jan Van Eyck*, op. cit. p. 94 et 95.

tableau cesse d'intéresser si l'on considère les figures, et M. Kaemmerer a fort bien remarqué l'absence d'individualité des deux saintes, la rigidité ligneuse du froc d'Herman Steenken, l'attitude artificielle du Christ et la rondeur puérile du visage de la Vierge.

Souhaitons que la figure artistique de Hubert sorte des ombres, des contradictions, des hypothèses qui la voilent. Toutefois on peut assurer dès à présent que l'on ne réussira pas à faire de l'aîné un maître de la taille du cadet.

CHAPITRE VIII.

Jean Van Eyck.



GROUPE DE SAINTES
Detail d'une miniature des « Heures de Turin »

Le nom de Jean Van Eyck s'orthographie d'une vingtaine de manières dans les documents contemporains : comptes des ducs de Bourgogne, lettres, textes d'archives, etc. N'est-il pas curieux de constater que l'artiste latinisait son nom, — il signe toujours *de Eyck*, — alors que son maître Philippe le Bon l'appelle *Van Eyck* dans une lettre célèbre écrite à Dijon le 13 mars 1434 ? Le duc est presque seul de son temps à employer l'orthographe adoptée de nos jours, et ses receveurs avec les licences ou la négligence alors courantes, soumettent le nom du peintre ducal à de multiples variations : de Heick, de Eick, de Eik, Deyck, Van Eck, Van Eicke, de Heecht. En mentionnant son frère Lambert ils écrivent de Heck. En Italie, Jean s'appelait tantôt Johannis Gallicus (Facius), tantôt Giovanni da Bruggia (Filarète). Le peintre liégeois Lambert Lombard en fournissant à Vasari des renseignements sur les maîtres des Pays-Bas signale Joan di Bruggia. L'orthographe de Philippe le Bon se retrouve enfin chez Van Vaernewyck, lequel en outre, emploie le premier le prénom flamand *Jan*, alors que l'artiste signait Johannès et que les documents contemporains disent Johannès ou Jehan.

* * *

En ce qui concerne sa naissance et ses premières années nous n'en savons pas plus long que Van Mander. « Selon toute vraisemblance, dit-il,

Hubert vit le jour vers 1366, et Jean plusieurs années après. » Ruelens le fait naître en 1380, l'abbé Carton en 1400, Crowe et Cavalcaselle entre 1382 et 1386, M. Hymans avec quelques autres critiques choisit l'année 1390 en songeant au portrait de la femme du peintre exécuté en 1439 alors que le modèle avait trente-trois ans. Si Jean était né en 1380, il aurait eu cinquante-neuf ans au moment où sa femme en avait trente-trois, ce qui eût fait une différence de vingt-six ans. Cet écart ne paraît pas extraordinaire, quand on songe que Rubens à cinquante-trois ans épousa en secondes noces sa nièce Hélène Fourment qui en avait seize ; mais pour ne point prolonger cette discussion, mettons que Jean est né en 1390.

Van Mander assure et nous n'avons pas de peine à le croire, que Jean dès son jeune âge était doué d'une vive intelligence et manifestait de hautes aptitudes pour le dessin. Son premier maître, toujours d'après l'auteur du *Schilder-Boeck*, fut son frère et cela aussi semble très vraisemblable. Je ne sais sur quels documents s'appuie Michiels pour nous parler de son excellent caractère, de son élégance naturelle de gestes et de tournure, ou plutôt je sais très bien que Michiels sur ce point en est réduit, comme nous tous, aux suppositions. Par contre, un témoignage digne de foi, — celui de Barthélemy Facius, mort en 1457 et par conséquent contemporain de Jean Van Eyck, — nous apprend que le frère cadet avait étudié soigneusement la géométrie, les livres de Pline et des autres anciens. « Il savait en outre, » ajoute Facius, « le peu de chimie alors connue et l'art de distiller ». (1)

Il se pourrait que la *Tête de Christ* du musée de Bruges, fût une œuvre de la toute première jeunesse de Jean. Le rouge du manteau, le dessin des orfèvreries sont bien caractéristiques et si les cheveux sont peints assez faiblement, la barbe est traitée avec grand soin. Ce qui nuit surtout à cette *Tête*, dont le charme un peu hésitant n'est nullement emprunté, c'est le voisinage de la *Madone du Chanoine Van der Paele* et du portrait de la *Femme du Peintre*, deux des plus illustres chefs-d'œuvre de Jean. Au surplus, nous ne songeons point à trancher la question ; il se peut que l'on soit ici en présence d'une réplique de la *Tête de Christ* de Berlin, d'un art autrement affirmatif ; qu'il nous suffise de dire que la Sainte Face de Bruges ne mérite point l'absolu dédain que lui témoignent certains critiques.

La première mention qui concerne Jean Van Eyck remonte à 1422. Il reçoit douze sols pour avoir peint un cierge pascal pour la cathédrale de

(1) Facius Barth. *de Viris illustribus*, in 4°, Florence 1745 ; p. 46

Cambrai. Johanni de Yeke, pictori, pro pictura cerci paschalis XI J S .(1) Il perpétuait, comme on le voit, les traditions professionnelles des artisans du XIV[e] siècle et ne dédaignait aucune besogne concernant son *métier*, car malgré les faveurs des princes, malgré l'indépendance grandissante des artistes, l'art restait un métier et Jean Van Eyck peintre de retable, portraitiste illustre, ambassadeur de Philippe le Bon, fut à certains moments tout comme Broederlam, un simple décorateur.

Immédiatement après son passage à Cambrai, nous trouvons le jeune maître au service de Jean de Bavière, dit Jean sans Pitié, en qualité de



GROUPE DE VIERGES
Miniature des « Heures de Turin »

peintre et de valet de chambre. Le prince avait abdiqué à Luxembourg en 1417 et s'était fixé à La Haye. C'était un Mécène de haut goût et M. Durrieu, tout en se persuadant que les Heures de Turin furent commandées par Guillaume IV, laisse entendre qu'après tout elles auraient bien pu être exécutées pour Jean de Bavière. M. Pinchart nous a appris d'autre part, qu'un certain Henri Van Eyck fut en Hollande le maître veneur — *Jaghermeester* — du célèbre prince-évêque. Peut-être était-ce un parent des deux peintres? En tout cas Jean Van Eyck fut employé à La Haye à la décoration du palais de Jean de Bavière, depuis le 24 octobre 1422 jusqu'au 11 septembre 1424; ces peintures sont perdues, ce qui ne nous empêche point d'approuver M. Weale, quand il dit que « pendant son « séjour à La Haye, Jean Van Eyck a dû exercer une influence considérable « sur les peintres de Haarlem et des autres villes environnantes ». (2)

On peut supposer aussi que pendant son passage à la cour de Jean

(1) Houdry. *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai,* 1880. Cf. *Livre des Peintres,* p. 45.
(2) Catalogue de l'Exposition des Primitifs à Bruges, p. XVII.

sans Pitié, Jean Van Eyck peignit quelques portraits et entre autres celui de la nièce de son maître : Jacqueline de Bavière. Une œuvre du milieu du XVIe siècle, conservée au musée national de Copenhague, nous montre cette princesse en costume de l'époque bourguignonne, les cheveux enfermés dans des truffauds emperlés, le vêtement garni d'hermine. Les traits durs et masculins, la bouche pincée, le modelé du cou font penser à la femme de Judocus Vydt, le donateur du Retable de l'*Agneau*. La vie est absente des yeux et Jacqueline tient un œillet entre ses doigts contournés. Il est permis de considérer cette œuvre comme la réplique infidèle d'un original perdu de Jean.

Nous ne mentionnerons ici que brièvement le *Sacre de Thomas Beckett*, le trop célèbre tableau de la collection du duc de Devonshire, signé Jean Van Eyck et daté de 1421. La signature et la date sont fausses ; dessin, groupement, costumes, technique, tout est étranger au maître ; le coloris est médiocre, l'ordonnance confuse. Comment les faussaires eurent-ils l'idée de faire de ce tableau, — exécuté vers la fin du XVe ou au commencement du XVIe siècle — une œuvre de Jean Van Eyck ? Au XVIIe siècle, une vieille tradition voulait que le maître fût l'auteur d'un portrait de l'évêque Thomas Beckett, encore conservé à cette époque. Le souvenir de cette tradition nous est transmis par une gravure de Wenzel Hollar, qui représente l'évêque, les mains jointes, le crâne fendu par un large coutelas, gravure exécutée sur la demande du comte Thomas Arundel, d'après un portrait que ce grand Mécène tenait pour un original de Jean Van Eyck. L'existence de cette gravure a peut-être inspiré la fausse signature du *Sacre*.

Le 19 mai 1425, par un décret spécial rendu à Bruges, Jean Van Eyck « jadis pointre et varlet de chambre de feu Monseigneur le duc Jehan de Bayvière », est nommé peintre et valet de chambre de Philippe le Bon. Il entre au service de ce *Philippin aux longues jambes*, comme disaient les Gantois, « qui tenoit le salut de la France en sa clef et la tranquillité d'Occident en sa main », et qui était le prince le plus riche et le plus artiste de la chrétienté. Comment y entre-t-il ? Avec des faveurs exceptionnelles. Certains historiens estiment que la postérité a injustement oublié le nom de Hubert Van Eyck, et prétendent que l'aîné jouissait de son vivant d'une réputation plus éclatante que celle du cadet. Ils devraient relire attentivement ce décret de 1425 antérieur d'un an à la mort de Hubert

et remis au jour par M. de Laborde. (1) Le peintre y est traité avec des égards sans précédent ; on indique le chiffre de ces honoraires — cent livres par an, — comment ils seront délivrés moitié à la Noël, moitié à la St. Jean, quelles seront les prérogatives du peintre et comment on les fera respecter. Philippe le Bon a soin de faire noter qu'il connaissait mieux que de réputation « l'abilité » et la « souffisance » de l'artiste, ce qui n'est vraiment pas ordinaire dans un document officiel. Jean Van Eyck était illustre à ce moment ; nul n'en peut douter. L'affection de Philippe pour son peintre ne fera que grandir ; il en fait tout de suite son ambassadeur et au bout de très peu de temps il lui confie le premier de ces *pélerinages*, de ces *loingtains voyages secrets*, qui sont restés et resteront sans doute d'impénétrables énigmes.

Le 26 août 1426, Jean reçoit comptant 91 livres, 5 sols, pour accomplir « un certain pélerinage », que Monseigneur « lui ordonne » et « certain loingtain voiaige secret, que semblablement il (le duc) lui a ordonné faire « en un certain lieux que aussi ne veult aultrement déclarer ». (2) Le 27 octobre 1426, on verse à l'artiste 360 liv, pour « certains voyaiges secrets » faits « en certains lieux » dont Monseigneur « ne veut autre déclaration » être faite ». (3) La même année — qui est celle de la mort de Hubert — le duc retient les gages et pensions de certains de ses officiers et serviteurs ; mais il a soin à la date du 3 mars 1427, d'informer son receveur que cet arrêt ne concerne point son peintre. (4) Les comptes de Courtrai, mentionnent au contraire que Jean reçoit à cette époque 29 livres de gratifications dons et récompenses » et une autre fois, cinq livres, pour des services et des « nécessitez », — « afin plus honorablement il puist servir ». (5)

De cette époque daterait l'*Annonciation*, conservée à l'Ermitage de St-Pétersbourg. M. Kaemmerer à vrai dire, croit qu'elle ne fut peinte qu'après l'achèvement du Retable de Gand ; M. Bode, de son côté, songe à Hubert ; M. Karl Voll y voit une œuvre de Jean, exécutée peu après l'entrée du frère cadet à la cour de Philippe le Bon, alors que Jean avait sans doute à peine dépassé la trente-cinquième année. (6) Cette *Annonciation* est en réalité le volet gauche d'un triptyque dont le centre et le volet droit sont perdus. Elle se trouvait autrefois en Bourgogne et fut achetée à Dijon

(1) De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*. T. 1, p. 206. Compte de Gauthier Poulain.
(2) Ibid. t. I p. 225.
(3) Ibid. t. I p. 242.
(4) Ibid. t. I p. 246.
(5) Renseignements sur les valets.
(6) *Jean Van Eyck en France*. K. Voll. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1901.

pour le compte du roi de Hollande, Guillaume II. Transportée en Russie, vers le milieu du XIXe siècle, l'œuvre qui était peinte sur bois, fut détachée de son fond primitif et transportée sur toile. (1)

Nous sommes dans le chœur d'une église gothique. Les feux du soleil couchant embrasent les vitraux lenticulaires du déambulatoire, tandis qu'une ombre vivante glisse dans le triforium, s'épaissit dans le haut où la verrière de face laisse voir un personnage sacré dans un brusque fond de clarté. Doucement, le décor vibre dans l'attente du mystère. L'ange Gabriel paraît, tenant à la main un sceptre de cristal. Sa chape de brocart, bordée de pierreries et de perles fines, son diadème, le galbe de son visage, font penser aux anges de l'*Adoration*, tandis que son sourire ingénuement contraint est presque pareil à celui du saint Georges dans la *Madone du chanoine Van der Paele*, de Bruges. Devant son prie-Dieu la vierge à genoux, drapée d'un large manteau bleu, ouvre les bras d'un geste à la fois étonné, reconnaissant et soumis. Son visage robuste, son menton et son cou pleins, son nez légèrement allongé contiennent l'essentiel du type féminin que Jean immortalisera dans la *Madone Van der Paele.* La bouche de Marie murmure : *Voici la servante du Seigneur!* et ses yeux timidement se détournent de l'Ange. Mais le mystère s'accomplit. A travers les hautes verrières latérales filtrent des rayons obliques ; leurs fils d'or sont le sillage de la colombe, et devant le prie-Dieu, le lys épanouit ses puissantes corolles. . . .

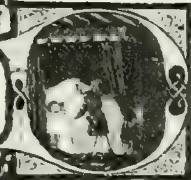
Comme cet admirable volet provient de Dijon, M. Voll suppose que le tableau fut exécuté par l'artiste pendant un « voiaige » en Bourgogne, où il aurait connu le chancelier Nicolas Rolin, lequel lui aurait commandé à ce moment la célèbre *Vierge au Donateur* du Louvre.

Arrêtons-nous devant ce chef-d'œuvre.

Nous ne sommes plus cette fois dans un décor voilé de lumières mourantes. Tout est clarté. Sous un portique par où le regard atteint un infini d'azur, la Vierge enveloppée d'un manteau pourpre porte l'Enfant, tandis qu'un ange, les ailes semées d'yeux, dépose un diadème merveilleux sur sa tête aux cheveux d'or. On retrouvera dans la *Madone Van der Paele* ce type de Marie et celui de Jésus, lequel n'est ni rachitique, ni rabougri, comme on le répète, mais qui est un très fidèle portrait de nouveau-né, aux yeux bouffis, aux chairs plissées. En face de la Vierge s'agenouille Nicolas

(1) Cf. Crowe et Cavalcaselle *Les anciens peintres flamands* t. I p. 91 et Kaemmerer, op. cit., p. [illegible]







Miniature des Heures de Turin pour l'oraison de sainte Marthe

Rolin, le Mécène bourguignon, en qui la légende ne veut voir qu'un financier rapace bien qu'il fut le fondateur magnifique de l'Hospice de Beaune et de l'église d'Autun, d'où provient la Vierge du Louvre. Rolin naquit en 1376 ; il avait une cinquantaine d'années quand Jean Van Eyck peignit son portrait ; vingt ans plus tard le chancelier commandait à Roger Van der Weyden le *Jugement Dernier* de Beaune, où nous le voyons reparaître sous la figure d'un vieillard mince, sec, décharné. . . .

Le tableau de Van Eyck se complète d'un paysage, admirable pour la justesse des plans, la précision de la perspective aérienne, le charme doux



HUBERT VAN EYCK
La Vierge avec deux saintes et le donateur
Paris, Collection de Rothschild.

des teintes finement graduées. Au delà du portique, un jardin diapré de lys, de roses, de glaïeuls, de pies, de paons, s'enclôt d'un chemin de ronde à parapet crénelé où flânent deux personnages en chaperon. Plus loin, coupé par un fleuve que traverse un pont chargé de passants, s'étale une ville — française, rhénane ou mosane ? — où l'on voit des quais, des rues, des églises, une cathédrale et jusqu'aux porte des logis. Des collines couronnent la cité de gradins verdoyants et bleuâtres, parmi lesquels serpente le ruban de plus en plus mince du fleuve.

L'œuvre garde quelque indécision, quelque raideur dans la disposition des figures ; les mains du donateur n'ont point l'individualité que Jean Van

Eyck donnera dans la suite aux mains de ses autres modèles ; et dans la précision textuelle de la ressemblance, le portrait du chancelier manque encore de vie propre et d'âme. Certes le tableau n'a point la valeur de la *Madone Van der Paele.* Mais sous le désagréable vernis jaunâtre dont il fut couvert de nos temps, quel coloris précieux et ruisselant dans ces marbres jaspés et veinés, dans ces carreaux ingénieusement dessinés, ces brocarts profonds s'opposant aux tons bleus du prie-Dieu, dans ces ailes pourpres et azurées de l'ange, dans cette fine lumière que tamisent les vitraux (lenticulaires comme ceux de St-Pétersbourg) — enfin dans cette atmosphère limpide, fraîche et joyeuse où fuit le plus merveilleux des paysages !

Le maître transposait dans son génie le goût de la polychromie architecturale et des orfèvreries si développé chez les Flamands d'alors ; souvenons-nous que Melchior Broederlam dessinait des carreaux « peints et jolis », des modèles de bijoux, et sans doute Jean Van Eyck eut pu en faire autant, s'il ne l'a fait. En outre, dans cette *Vierge au Donateur*, il donnait au paysage ses formules définitives de mise en page.

Il ne reste plus au maître qu'une courte étape à franchir pour peindre les premiers et les plus beaux portraits modernes. Mais dès ce moment il est sans rival.

Et le duc Philippe et sa femme Bonne d'Artois savent ce que vaut un tel peintre.

Le musée de Berlin possède un portrait portant cette inscription : *Dame Bonne d'Artois, la duchesse de Bourgogne.* Il est dans la manière de Jean. La duchesse, il est vrai, ressemble d'une manière frappante à la femme de Giovanni Arnoulfini, au point de se demander si la soi-disant Bonne d'Artois n'est pas tout simplement Jeanne Chenany, l'épouse du célèbre marchand lucquois, baptisée duchesse par quelque pasticheur fantaisiste. (1) Il n'en est pas moins certain que Jean travaillait activement pour le duc. On apprend par les comptes de 1427-28, que par ordre de Monseigneur, l'artiste pendant deux ans — de la Saint-Jean 1426 à la Saint-Jean 1428 — avait habité une maison dont le duc paya le loyer. (2) Il n'est pas impossible à tout prendre que Jean ait exécuté à ce moment la *Vierge* du Louvre.

Les mêmes comptes de 1427-28 mentionnent les payements faits au maître pour services rendus ou à rendre comme peintre, ainsi que « pour » certains voyaiges secrez et pour le voyaige qu'il fait présentement avec

(1) M. Durand Greville tiendrait plutot ce portrait pour une copie d'après Hubert (*Les Arts anciens de Flandre*, 1905, p. 33).

(2) De Laborde op. cit. t. I. p. 255.

et en la compagnie de M d S. de Roubais . (1) Ces dernières lignes sont des plus importantes. Elles vont nous permettre d'évoquer une page infiniment pittoresque et mal connue jusqu'à présent de la vie de Jean Van Eyck.

* * *

Philippe le Bon avait perdu sa seconde femme Bonne d'Artois en 1425. Veuf sans enfant, il décida de se remarier. Messire Jean de Roubaix fut chargé de négocier l'union de son souverain Monseigneur de Bourgogne avec l'infante Isabelle, fille de Jean I, roi de Portugal. Jean Van Eyck accompagna l'ambassadeur pour faire à Lisbonne le portrait de la princesse. Nous avons un récit de l'expédition et il existe même deux rédactions de ce récit, l'une en portugais conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, l'autre en français déposée dans les Archives royales de Belgique. Quelle est la version originale? La portugaise, disait de Laborde, tandis que Gachard, Reiffenberg, Warnkœnig désignaient la française. En réalité, le manuscrit primitif, rédigé sans doute par Jean de Roubaix, est perdu. Le document de Bruxelles est une copie de la fin du XVe siècle, très fidèle, qui a l'allure et la précision d'un récit contemporain. Il est intitulé d'ailleurs : « Copie du verbal du voyaige de Portugal . Inséré dans le registre de la Chambre des Comptes de Brabant, il comprend dix grandes feuilles, soit vingt pages d'une belle calligraphie qui réserve de larges blancs entre les alinéas. Gachard a publié la précieuse relation dans ses *Documents concernant l'histoire de la Belgique.* (2) Je conseille la lecture de ces pages à ceux qui veulent à tout jamais fixer dans leur esprit un tableau animé de l'époque de Jean Van Eyck et voir vivre le grand peintre dans son milieu.

Le duc Philippe étant resté sans lignée de ses deux premières femmes, prit conseil et résolut de se mettre derechef en « l'ordre de mariage » avec la très noble dame, Madame Elisabeth, infante du très excellent, puissant et victorieux prince, le roi Jehan de Portugal et d'Algarte, seigneur de Cepte. L'infante est appelée Elisabeth dans le verbal du voyage, alors que les lettres du temps lui donnent le nom d'Isabelle, consacré par l'histoire. Ayant arrêté son projet, Monseigneur Philippe constitue une légation , sous la direction d'un sien noble chevalier, féal et privé serviteur, messire Jehan, seigneur de Roubaix et de Herzelle, son conseiller et premier chambellan. Furent désignés pour accompagner l'ambassadeur : le chevalier Baudouin de Lannoy dit le Bègue, seigneur de Moulembais, gouverneur de Lille ;

(1) De Laborde, op. cit. t. I, p. 251.
(2) T. III de la page 60 à la p. 91.

l'écuyer André de Tholonjon ; le seigneur de Mornay ; maître Gille d'Escournay, docteur en décrets et prévôt de Harlebeke. Jean Van Eyck n'est point cité parmi les membres de l'ambassade proprement dite. Le duc confie à l'occasion des missions spéciales et secrètes à l'artiste ; mais quand le maître est avec des gentilshommes, il reste au second rang malgré son génie. Les ambassadeurs, bien pourvus et fournis, s'embarquèrent le 9 octobre 1428 à l'Écluse, sur deux galères de Venise. Ils firent bientôt escale à Sandwich, pour y attendre deux autres galères qui venaient de Londres, remirent à la voile, s'arrêtèrent encore au port de la Chambre, à Pleume (Plymouth ?) Falemne (Falmouth ?) descendirent le 11 décembre à Bayonne en Galice, repartirent le 14 et prirent terre le 16 à Calscaës, à six lieues de Lisbonne où ils arrivèrent le 18 pour n'y faire qu'un séjour très bref. Le roi Jehan était à Estremoz, petite ville d'Alemtejo à dix lieues d'Evora et à trente-six de Lisbonne, avec Messieurs les Infants, Madame l'Infante, les seigneurs, chevaliers, écuyers, dames et demoiselles de la cour, réunis pour fêter l'arrivée de Madame Eléonor, Infante d'Aragon, épouse de l'Infant Edouard, « primogenit » du roi. Les ambassadeurs flamands envoyèrent des rois d'armes au souverain portugais pour annoncer l'objet de leur voyage et attendirent la réponse royale à Reols jusqu'au 12 janvier. Ils se rendirent alors à Avis où le roi les rejoignit et les reçut le lendemain matin, la messe entendue. Après le dîner il y eut une réception solennelle où Gille d'Escournay, le docteur en décrets, exposa à haute voix le désir de son seigneur, le très haut et très puissant comte de Flandre et duc de Bourgogne. Un docteur de Jean de Portugal répondit en latin, après quoi le roi commit à ses fils le soin de traiter les conditions du mariage. Les négociations durèrent plusieurs jours et « avec ce », dit textuellement le document de Bruxelles. *les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehan de Eyck, varlet » chambre de M. D., seigneur de Bourgoingne et excellent maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de madite dame l'infante » Elisabeth ;* » — « *al natural la figura de la dita dama infanta dona Isabel » por un hombre Flamado maestre Juan de Yel (sic) moço de camara del » dito musignor de Borgoigna, eçelente maestro en arte de pintura,* » dit la version portugaise. C'est le seul passage du récit où le nom de Jean soit cité. Ces dispositions prises, les ambassadeurs firent sur la moralité de l'Infante une enquête qui donna de bons résultats, envoyèrent deux messagers à leur maître Philippe, l'un par terre, l'autre par mer et « *aussi luy » envoyèrent-ilz la figure de la dite dame faicte par painctre comme dit est.* C'est la seconde fois qu'il est fait allusion à la présence de Jean Van Eyck.

Il n'y aura plus la moindre mention de ses travaux dans la suite du récit. Autre remarque plus importante. Le portrait fut commencé après le 12 janvier ; il partit pour Bruges le 12 février 1429. L'artiste ne mit donc pas un mois à exécuter une œuvre qu'il avait dû peindre de son meilleur pinceau. Malgré ses procédés minutieux Jean exécutait rapidement ses meilleures pages. Ce portrait d'Isabelle de Portugal est perdu. Peut-être est-ce celui que mentionnent les inventaires de Marguerite d'Autriche : 1516 et 1524. « Un » moien tableau de la face d'une » portugaloise que Madame a » eu de don Diego. Fait de la » main de Johannes et est fait » sans huelle et sur toille sans » couverte ne feullet ». (1) Cette œuvre était donc peinte à la *tempera*. (2) Il est certain que les Van Eyck, quels que soient les progrès dont la peinture leur est redevable, firent encore un usage fréquent de ce procédé. Nous aurons l'occasion de montrer à propos de la *Sainte Barbe* du musée d'Anvers, que tout à la fin de sa carrière, Jean Van Eyck exécutait encore certaines parties de ses œuvres à la *tempera*, — du moins tout ce qui était dessin. M. de



Jean Van Eyck
L'Annonciation
(Musée de l'Ermitage, St-Pétersbourg).

(1) De Laborde. *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche. Revue Archéologique.* Paris 1850. p. 99.

(2) Cf. *Hubert und Jan Van Eyck*, p. 46.

Laborde en mentionnant la note de l'inventaire de Marguerite d'Autriche, relative au portrait de « portugaloise » va jusqu'à supposer que Jean Van Eyck n'avait fait que *dessiner* le visage de l'Infante pendant son séjour à la cour de Portugal et qu'il aurait ensuite peint le portrait à son retour dans les Flandres. Mais les termes du « verbal » démentent cette hypothèse puisque les ambassadeurs firent *paindre* la princesse, *bien au vif.* Tout ce que l'on pourrait accorder c'est que Jean sur panneau préparé, dessina d'abord minutieusement le portrait à la *tempera* au moyen du pinceau, suivant la méthode que nous enseignera la *Sainte Barbe*, et que le maître attendit d'être rentré à Bruges pour poser ses couleurs. Dans les œuvres conservées du grand peintre, les tons proprement dits sont toujours à base de vernis oléagineux. Cette règle, sans doute, n'allait point sans exception puisque le portrait de l'Infante était « fait sans huelle » ; on a des raisons pourtant de croire qu'il était *coloré.* Un portrait de la collection Abbegg, à Mannheim, était tenu pour une copie du tableau de Jean. La jeune princesse, habillée à la mode portugaise, était vêtue d'une robe rouge garnie de martre et tenait dans la main droite une image de son patron saint Nicolas. (1)

En attendant que leur parvint la réponse de Monseigneur Philippe, Jehan de Roubaix, Baudouin de Lannoy, André de Tholonjon, Baudouin Dognies, Albrecht bâtard de Bavière, Grignan Landas, Hector Sackespies et autres gentilshommes et familiers, se rendirent à Saint Jacques en Galice, « de là alèrent » visiter le duc d'Ayonne, le roi de Castille, le roi de la ville de Grenade » — Mahomet II — « et plusieurs autres seigneurs, pays et lieux ». Peut-être Jean Van Eyck les accompagna-t-il ? Nous n'en sommes pas certains ; il n'est point cité et l'on ne peut que supposer sa présence parmi les *gentilshommes et autres familiers.* Aussi n'oserions-nous pas trop insister sur l'impression que l'artiste dut éprouver devant les palmiers, aloès, lauriers-roses et cactus d'Andalousie, les mosquées et les types africains de Grenade, ville des Abencérages. Il serait tout de même piquant que le grand peintre mystique eût présenté ses hommages à Mahomet II, et cette entrevue ferait penser au voyage de Gentile Bellini à Constantinople... Mais peut-être est-il plus

1) Un autre portrait d'Isabelle de Portugal, fut peint en 1450 (après la mort de Jean Van Eyck) et se voyait encore en 1521, dans la collection Grimani de Venise. Cette princesse figure également dans une ancienne peinture, exécutée en 1448 sur une paroi de l'ancienne Boucherie de Gand. Cette œuvre à l'huile serait du peintre gantois Nabur Martins (?). Elle représente la *Nativité* et l'on voit à l'avant-plan Philippe le Bon, Isabelle de Portugal, leur fils le comte de Charolais et le jeune Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein. Une restauration récente empêche tout jugement sur le style de cette œuvre.

raisonnable de supposer qu'après avoir exécuté le portrait de l'Infante Isabelle, Jean Van Eyck fut retenu à la cour de Jean I, grand protecteur des artistes. Il est certain que le maître exécuta d'autres portraits en Portugal ; en 1520 on en offrit deux à Marguerite, gouvernante des Pays-Bas. . . .

D'ailleurs le grand peintre n'avait pas besoin de quitter la cour portugaise, pour assister à des spectacles rarement offerts à des hommes du nord. A la fin du mois de mai, comme les ambassadeurs rentraient à Lisbonne, Madame Éléonor, femme de l'Infant Édouard, y était reçue solennellement et traversait la ville sur une mule richement ensellée et couverte de drap d'or. La cité était parée de tapisseries, de rameaux de mai, et pleine de sonneurs de trompettes, de ménestrels, de joueurs d'orgues, de harpes, d'autres instruments. Certes ces divertissements étaient connus des gens de Flandre ; ce qui était inattendu c'était de voir les Juifs et « sarrazyns du lieu habillez à leur usaiges chantans et dansans selon leur guise » à côté des bourgeois de Lisbonne.

Enfin arriva la réponse de Philippe le Bon rapportée par Pierre de de Voeldrey ; elle était favorable. Le 4 juin les ambassadeurs virent le roi de Portugal à Cuitra, en son très plaisant hôtel, et le rédacteur du verbal nous dit qu'ils « labourèrent » si diligemment que le traité définitif put être conclu le 11 juin. Le 25 juillet à 7 heures du matin, le sire de Roubaix épousait Isabelle de Portugal par procuration, à Lisbonne. Ce fut l'occasion de grandes fêtes, joutes, ébattements ; on soupa dans la salle des Galères garnie de torches et de luminaires de cire. Le repas dura longtemps et se termina par un divertissement appelé chalenge. Des chevaliers se présentèrent à cheval, tenant un bâton au bout duquel était fixée une lettre racontant qu'ils venaient de loin et cherchaient aventure ; l'un d'eux avait couvert sa monture et ses vêtements de broches et semblait un porc-épic ; un autre était accompagné de sept planètes; plusieurs vinrent gracieusement habillés et déguisés chacun selon son plaisir. Les trompettes sonnaient avec éclat ; l'Infante transportée, cria : *Joute à jouter !* et promit une riche coupe au vainqueur du lendemain, un diamant au triomphateur du surlendemain...

Puis il fallut songer au départ pour la Flandre. Il y eut une messe solennelle en la cathédrale de Lisbonne et le dernier jour de septembre l'Infante fut mise « en nave » c'est-à-dire qu'elle s'installa dans le navire qui devait la mener vers son mari. Elle avait le cœur gros de quitter sa patrie et ce n'est que le samedi 8 octobre qu'on leva l'ancre. La flotte de retour se composait de quatorze « grandes naves bien fournies, armées et installées » ; elle quitta Lisbonne à la vesprée, s'arrêta à Calcaës et repartit. Mais la mer

Galice, le 12 octobre, sur quatorze voiles, la flotte n'en comptait plus que quatre et « du sourplus ne sceut adonc ne longtemps depuis aucunes des était mauvaise. Il fallut revenir à Caicaës. On remit enfin à la voile. Une tempête survint et lorsque le navire de la princesse se réfugia à Viviers en



Photo Giraudon

Jan Van Eyck.
La Vierge du Chancelier Rolin
Musée du Louvre

« nouvelles, fors de une des naves, qui par III ou V jours après vint audit « port de Viviers ».

On repartit le dimanche 10 novembre, mais tout de suite on fit arrêt à Ribadue (Ribadeo ?) en Galice. Le sire de Roubaix était malade, affaibli, « aggrevé » ; il descendit, se reposa pendant seize jours et s'embarqua avec ses compagnons sur deux galères de Florence, car il serait mort, croyait-il,



HUBERT VAN EYCK (?)
Les trois Maries au Sépulcre
(Collection sir Frederick Cook, Richmond

sur les navires portugais. Quant à la dame Infante, dona Isabel ou Elisabeth, elle resta dans l'une des naves patriales. Elle fit bien. Une erreur du pilote poussa les galères vers la pointe d'Angleterre et elles s'échouèrent à l'endroit appelé le Camp de César. Elisabeth pendant ce temps était arrivée à Plymouth. En Flandre, on attendait impatiemment la princesse



Jean Van Eyck
Le Cardinal Albergati
(Musée Impérial de Vienne)

et les ambassadeurs. On était au mois de décembre et les navires avaient quitté Lisbonne au commencement d'octobre. Des bruits sinistres couraient. L'Infante et les ambassadeurs de Monseigneur sont perdus! disaient déjà les bonnes gens, lorsque messire de Roubaix et ses galères entrèrent enfin dans le port de l'Écluse, le 6 décembre. L'Infante était toujours à Plymouth. Jehan

de Roubaix reçut ordre de la chercher avec solennité, mais les navires portugais pénétrèrent à leur tour dans le port de l'Écluse, le jour de Noël.

Il est bien difficile de transposer l'impression pittoresque, joyeuse et somptueuse des dernières pages du Verbal. Une foule énorme attendait la princesse; elle eut peine à se frayer un passage; prélats, seigneurs, bourgeois, députés des villes lui firent visite, sans compter son seigneur et maître le duc Philippe. L'évêque de Tournai vint bénir les époux le 7 janvier, puis on partit pour Damme et enfin on arriva à Bruges. Écuyers et gentilshommes, plusieurs prélats, évêques, abbés, collèges et gens d'église, mendiants, religieux, béguines à tout croix et reliques, gens de lois et notables bourgeois en belle ordonnance, richement vêtus et telle multitude de peuple que merveille estoit de voir, se pressèrent au devant de la nouvelle souveraine des Flandres. Elle fut menée en l'hôtel ducal, resplendissant de dressoirs, de vaisselle d'or et d'argent, de tapisseries joyeuses. Philippe avait revêtu une robe de drap d'or et les deux époux se rendirent à la chapelle tendue de tapisseries et parée et ournée de ymaiges d'or et d'argent et de joyaulx de chapelle, tant et si riches que merveille » estoit ». De prodigieux ménestrels se firent entendre durant l'office, les chantres de Monseigneur étant les meilleurs que l'on peust et seust eslire et trouver ». Puis vint le repas. Après quoi on distribua de la monnaie aux pauvres. A la porte de l'hôtel, un lion de Flandre fluait continuellement de très bon vin, un cerf rendait de l'hypocras et dans la grande salle neuve on voyait une licorne de laquelle « yssoit yaue rose fine ». Les jours suivants on joua et dansa sur le marché de Bruges et le mercredi Philippe fonda l'ordre de la Toison d'Or pour lui et vingt-quatre chevaliers sans reproche et nés en loyal mariage. Le faste de la cérémonie dépassa toute imagination. Je laisse la parole au rédacteur du procès-verbal. Il semble que Van Eyck ait collaboré aux dernières lignes du document : « Longue » et ennuyeuse chose seroit et aussi trop difficile de escripre la pluralité » et diversité des riches vêtements de drap d'or et d'orfavrie richement » ouvrez et fourez ; les escharpes, coliers, fremaulx et joyaulx garniz de » pieres précieuses de moult grands valeurs, que mondit Seigneur ot à la » dite feste, et aussi les riches et précieux vestements des seigneurs, » chevaliers, escuiers et les précieux habiz et atours de dames et demoi- » selles, de la feste dont y ut moult grand multitude ; les beaux coursiers » d'Escoirs et autres chevaulx de pris en très grand nombre ; les riches » parures et habiz des paiges ; la grant habondance des viandes, vins » et autres vivres, et les autres haulteurs de la dite feste. Briefment, ycelle

» feste, que VIIJ jours entiers dura, c'est assavoir de dimenche VIIJ de » janvier, jusques au dimenche XVe du dit mois inclusz, fut si entière, » excellente, pleinière et sumptueuse, que longtemps devant n'avoit esté » faicte si puissante ès marches de France ».

Le 16, Bruges rentrait dans le calme et les souverains des Flandres partaient pour leur bonne ville de Gand. Sur quoi le récit prend fin.

La physionomie d'un des héros de ce voyage est perpétuée par un chef-d'œuvre de Jean Van Eyck.

Dans le *Chevalier de la Toison d'Or*, que le musée de Berlin possède depuis quelques années, il faudrait voir pour M. Weale le portrait de messire Jean de Roubaix, l'ambassadeur de Philippe le Bon à la cour de Portugal, le mari par procuration de l'Infante Isabelle. (1) De la main droite il tient une canne sans apparat ; sa houppelande de brocart se fleurit de dessins magnifiques et sur ses épaules tombantes est posé le collier de la Toison d'Or. L'immense chapeau du temps couvre sa tête ingrate et caractéristique ; yeux éteints et ennuyés, sourcils soucieux, nez allongé et surtout menton énorme, très en hauteur, que prolonge le cou fort et ridé, ce qui donne à l'ensemble de la physionomie un aspect singulier, vertical et cylindrique. Messire de Roubaix devait donner mauvaise idée de la santé flamande à la cour portugaise. Au surplus, il fut très malade au retour de l'ambassade et sans doute n'était-il pas homme à supporter la fatigue des banquets, cavalcades et tournois.... Mais pour M. Dimier (2), le personnage ne représente pas l'ambassadeur ; nous serions en présence d'un seigneur de sa suite, Baudouin le Bègue, sire de Lannoy et de Molembais, gouverneur de Lille et chevalier de la Toison d'Or. La preuve que fournit M. Dimier est bien convaincante. Le chevalier en question est copié à la mine de plomb dans le recueil d'Arras, avec une exactitude minutieuse. (3) Or le nom qu'on lit sous ce dessin n'est pas celui qu'indique M. Weale. Le voici :

Baulduyn de Lannoy, dit le Besgue
Sieur de Molembais.

* * *

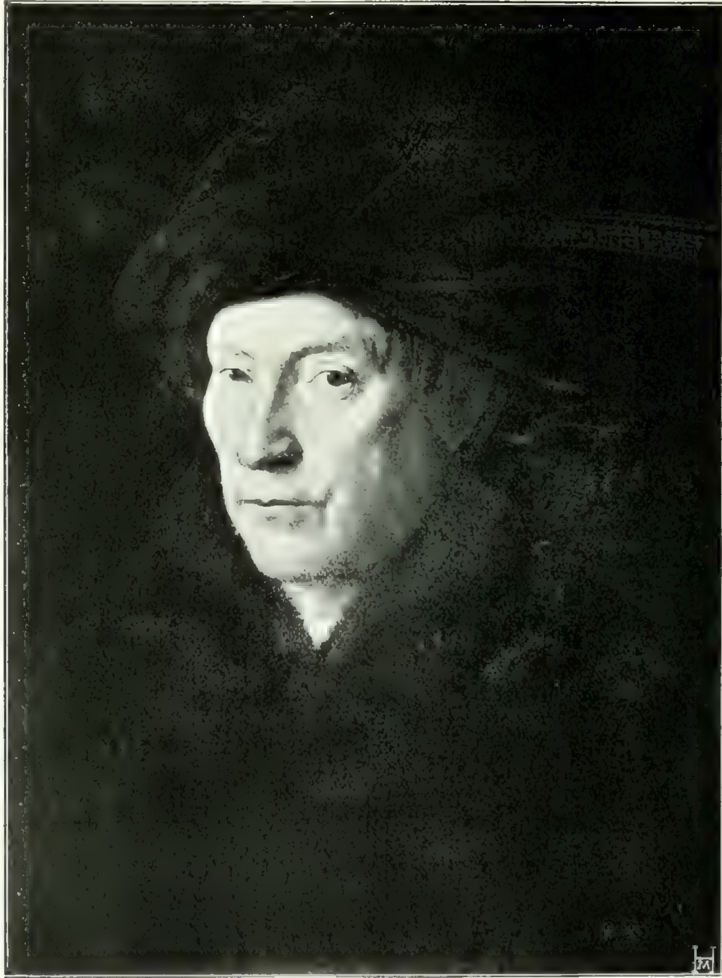
L'absence des ambassadeurs avait été de quinze mois. Celle de Jean

(1) J. Weale. *Portrait d'un chevalier de l'ordre de la Toison d'Or, peint par Jean Van Eyck* (Gazette des Beaux-Arts 1900. T. II. p. 173-176).

(2) Dimier. *A propos d'un portrait peint par Jean Van Eyck.* Chronique des Arts, novembre 1900. Dans cette contribution fort intéressante, M. Dimier semble ignorer que Baudouin de Lannoy fit partie de l'ambassade envoyée au Portugal.

(3) n° 105, folio 109.

Van Eyck fut-elle aussi longue ? Rien n'autorise à le prétendre. Il se peut très bien que le maître soit rentré en Flandre après avoir exécuté quelques portraits à la cour de Portugal, ou qu'il soit revenu après le voyage en Galice, Castille et Andalousie. Un travail pressant et considérable le



JEAN VAN EYCK.
Portrait d'un homme dit « l'Homme au Turban ».
Londres, National Gallery.

rappelait en terre flamande : l'achèvement de l'*Adoration de l'Agneau*. Sa mission portugaise terminée, le polyptyque devint sûrement son unique préoccupation. On peut supposer aussi que le maître se maria à son retour du Portugal. En 1430, les comptes du chapitre de la cathédrale mentionnent que l'artiste venait d'acheter une maison au sieur Van Melanen, au *Torre*

Brugsken ou petit pont de la Tour. (1) Le maître l'habita jusqu'à sa mort et de ce chef paya pendant onze ans au chapitre de l'église Saint-Donat une rente annuelle de trente schelen. A peine installé, l'artiste, il est vrai, doit se



JEAN VAN EYCK
Portrait d'Arnoulfini et de sa femme
Londres, National Gallery

rendre à Hesdin pour « aucune besogne » ; mais le voyage fut très court. (2) Tout de suite il put se remettre à l'*Adoration*. Il y travaillait aidé sans

(1) Cf. Carton, les *Trois frères Van Eyck*, dans les *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, série II, t. V, et tiré à part.

(2) De Laborde. op. cit. 1er p. 257.

doute par plusieurs élèves. Nous en avons presque la preuve. Philippe le Bon visita vers cette époque « l'hostel » de son peintre au pont la petite Tour, pour y voir certain « ouvraige » et il exprima sa satisfaction en faisant un don en argent aux élèves, ou, pour parler comme les scribes de Monseigneur, aux varlets de Johannes Deyk . (1) Nul doute que le duc n'aît alors contemplé le Retable qui allait être exposé publiquement à Gand dans la chapelle de Judocus Vydt, le 26 mai 1432.

La même année, 1432, nous met en présence d'une *Vierge* toute mignonne : la *Madone de Incehall* (près de Liverpool, coll. Weld-Blundell), signée, datée et qui de plus porte l'indication *Brugis*. Ce serait la première œuvre exécutée par le maître à Bruges, après l'inauguration du Retable de Gand. On lit sur ce petit panneau la fameuse inscription

AΛL-IXH-XAN

où l'on a cru déchiffrer ces mots : *Als ikh kan*, en flamand *Comme je puis.* On y a vu la devise du maître. Elle apparaît ici pour la première fois et se retrouve dans l'*Homme au Turban* (Nat. Gallery), la *Tête de Christ* (musée de Berlin), la *Madone à la Fontaine* (musée d'Anvers), la *Femme du Peintre* (musée de Bruges).

Ces lettres singulières, inspirées de l'épigraphie grecque, et qui subissent parfois de légères variantes d'un tableau à l'autre, disent-elles bien ce que l'on croit ? Sont-elles bien la devise de Jean ? Nulle certitude à cet égard et nous aurons à constater qu'au bas de la robe de Dieu le Père, dans le Retable de Gand, les caractères ornementaux qu'y dessinent les perles combinent les mêmes lettres énigmatiques d'une manière indéchiffrable. On a discuté sur le sentiment qui dicta cette devise au peintre. En admettant que Jean aît formulé sa foi artistique dans cet *Als ikh kan*, ce ne sont pas là, comme on l'a écrit, des paroles d'orgueil. Jean n'a pas entendu dire qu'il peignait comme seul il le pouvait. « Je peins, nous dit-il, en mettant mes » forces, ma science, mon amour au service de mon art et de mes œuvres, je peins du mieux que je puis ». *Als ikh kan* est un sceau d'humilité ardente ; il convient à la sublime conscience du maître et on le découvre sans étonnement sur le chef-d'œuvre qu'est la *Madone de Incehall.*

Jean peignait volontiers ces œuvrettes pour oratoire, ces petits taveliaux » portatifs dont le minuscule autel de Dresde, la *Madone* de Francfort, la *Sainte Barbe* et la *Madone à la Fontaine* du musée d'Anvers

(1) Ibid. op. cit. t. Ier p. 266.

offriront encore de délicieux exemples. Il y déployait un génie de miniaturiste infaillible et ému. Les brocarts rayonnants du baldaquin, la robe bleue de la Vierge relevée au cou d'un galon de perles, les oranges, les clefs, le candélabre, autant de délectations pour l'œil dans cette *Madone de Incehall*. La Vierge a dû interrompre sa lecture ; l'enfant divin a voulu feuilleter les riches enluminures et Marie a laissé faire tout en gardant l'index à la page abandonnée. Nous retrouverons ce même sentiment d'intime et familière humanité dans plus d'une œuvre de Jean, et c'est au moment de terminer le Retable de Gand que Jean peignit cette « amusette ». Du vaste poème théologique il passait à l'oraison familière, de la *Divine Comédie* à la page qu'on lit d'un regard.



Nous parlerons plus loin de l'*Adoration de l'Agneau* et de la part de Jean dans l'exécution du chef-d'œuvre. C'est le chapitre capital de la carrière du frère cadet ; mais après tout c'est aussi la page maîtresse de la vie de Hubert ; aussi avons-nous laissé pour la fin de notre livre l'examen du polyptyque où les deux frères associent leur gloire.

Nous avons à étudier maintenant Jean Van Eyck comme portraitiste.

Tout en achevant le Retable de Gand et tout en exécutant en 1433 et 1434 des travaux pour le duc et « Madame la duchesse » (1) Jean se mit à peindre une série de portraits inégalés et inoubliables. « Jean a fait aussi » beaucoup de portraits d'après nature exécutés de la manière la plus » patiente », (2) a dit Van Mander, et les critiques modernes qui sont tentés de voir en Hubert le plus grand des deux maîtres, reconnaissent que Jean ne fut jamais surpassé comme « portraitiste réaliste ». Ils lui reprochent même d'avoir traité les figures de la Vierge, de l'Enfant Jésus et des Saints comme des portraits dont les modèles furent trop souvent mal choisis, et déplorent que ses personnages sacrés manquent de noblesse idéale !

Parmi les portraits proprement dits que l'on a conservés du maître, le plus ancien serait celui du cardinal *Nicolas Albergati* (musée de Vïenne). Le tableau figurait dans l'inventaire de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas (1655) : « un portrait à l'huile et sur bois du *Cardinal* » *de la Sainte-Croix*, original de Jean Van Eyck, qui inventa la peinture » à l'huile ». (3) On crut longtemps qu'il s'agissait du cardinal Dominique

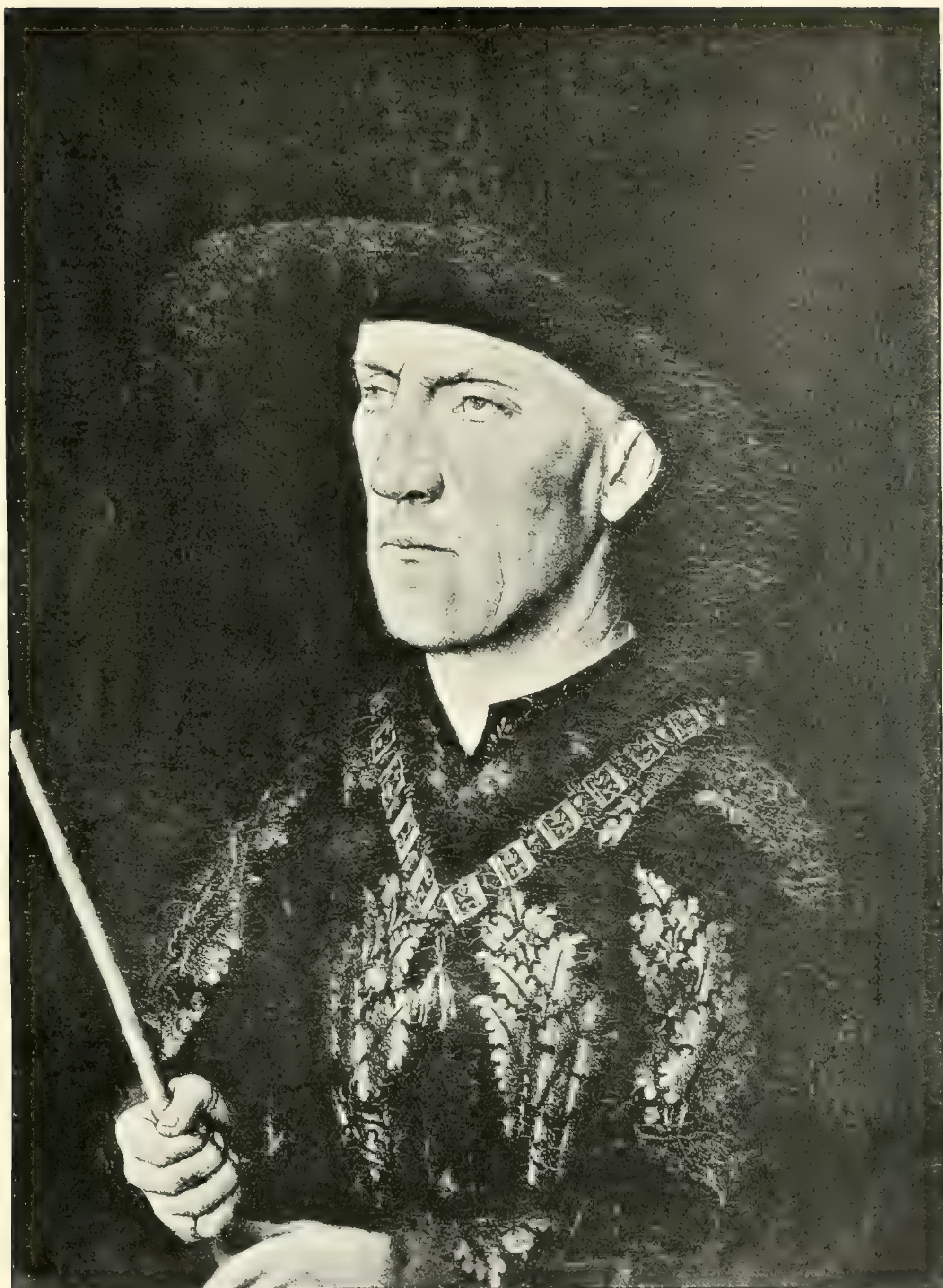
(1) De Laborde op. cit. t. Ier p. 257 et 339.

(2) *Livre des peintres*. Trad. Hymans, p. 39 et 40.

(3) Crowe et Cavalcaselle le donnent encore pour le portrait de J. Vydt. Cf. les *Anciens peintres de Flandre* etc. p. 86.

Capranica, mais déjà M. Kaemmerer avait fait remarquer que les traits de ce prélat, représentés sur sa pierre tombale à Sienne, n'avaient rien de commun avec ceux du tableau de Vienne. On se retrouvait dans l'incertitude lorsque M. Weale (1) fit connaître la vraie personnalité du modèle de Jean Van Eyck : Nicolas Albergati, créé cardinal par le pape Martin V, titulaire de la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem. Né en 1375, Albergati fut à neuf reprises différentes l'ambassadeur du Saint-Siége. Une mission de la plus haute importance lui fut confiée en 1431 ; on le chargea de rétablir la paix entre les souverains d'Angleterre, de France, de Bourgogne. Il visita les Flandres à cette occasion, et fut l'objet des plus grands égards à Lille, puis à Bruges, où il séjourna du 8 au 11 décembre 1431. C'est sans doute à ce moment précis que Jean van Eyck exécuta de lui un premier portrait, une étude à la pointe d'argent conservée au Cabinet des Estampes de Dresde. Ce dessin, d'une extrême finesse, porte une inscription assez étendue ; quelques phrases seulement en ont été déchiffrées ; ce sont des indications de couleurs et M. Weale remarque qu'elles sont écrites dans un dialecte qui n'est employé ni dans les Flandres, ni dans le Brabant et qui doit être le bas-allemand de la ville natale de Jean. On lit des mots comme *bleeachtig* (blanchâtre), *blawes auge* (yeux bleus) *witclaer* (blanc-clair), *claer blauachtig* (bleu-clair), *gelachtig* (jaunâtre), *die liffden witachtich* (les lèvres blanchâtres), *roedachtich* (rougeâtre). Il est très intéressant de constater que Jean marquait les nuances avec autant de soin que les couleurs fondamentales. Mais l'intérêt technique d'un portrait comme celui du *Cardinal de la Sainte-Croix* est vite oublié devant la prodigieuse somme de vie contenue dans un si petit espace. Le regard est clair, spirituel, interrogateur et babillard ; les lèvres sont discrètes, onctueuses, élégantes ; le sang court sous l'épiderme flétri et dans les petites veines qui sillonnent la cornée ; les rides du front, les plissures qui rayonnent autour de l'œil, le sourcil relevé comme un trait piquant, l'oreille au lobe un peu lourd, les cheveux rares et embroussaillés sur le sommet de la tête, tous ces détails vivent, racontent l'âme de ce spirituel contemporain des grands humanistes de la première Renaissance, tandis que sa simarre pourpre froncée de plis droits, et le fond noir du panneau légèrement rehaussé d'azur, nous rappellent la gravité de son état et de ses missions. Présentée de trois quarts, la tête est construite avec une irréprochable exactitude dans la disposition des plans, saillies, creux, lumières, ombres. Le maître traitait la figure humaine

(1) *Burlington Magazine*. Mai 1903.



JEAN VAN EYCK
Un chevalier de la Toison d'Or : Jean de Roubaix ou Baudouin de Lannoy
(Musée de Berlin)

comme le paysage avec une intelligence toute scientifique de la perspective; et s'il ne précédait point cette fois les techniciens de Toscane et d'Ombrie, tout au moins ses découvertes étaient-elles contemporaines des leurs.

De l'année 1432 date également un portrait désigné sous le nom de *Timothée* (National Gallery). C'est un homme assez jeune, glabre, coiffé d'un chaperon vert aux pans inégaux et qui tient de la main droite un rouleau de



Jean Van Eyck
L'Homme à l'œillet
(Musée de Berlin).

parchemin couvert d'un texte. Le bras gauche s'accoude sur un appui de pierre où se lit d'abord un mot en caractères grecs : *Tymotheos* (?) puis une devise : *Léal Souvenir,* et enfin une inscription latine par laquelle nous apprenons que l'œuvre fut terminée le 10 octobre de l'année 1432. Timothée n'est sans doute point le nom du personnage représenté ; il y a lieu de croire que c'est quelque savant « docteur en décrets » ou quelque humaniste des Flandres. Il n'est pas beau ; ses narines et sa bouche épaisses, sa mâchoire pesante, ses grosses pommettes lui donnent un air de rusticité

qui contraste avec la maigreur débile de sa poitrine et de ses épaules tombantes, seuls indices physiologiques trahissant l'intellectuel. Il existe plusieurs copies de ce portrait, ce qui ferait croire que le prétendu Timothée jouissait d'une certaine réputation, — à moins que la valeur de l'œuvre aît seule inspiré ces répliques. Le coloris de ce petit panneau est à la fois très riche et très simple ; les tons rouge et vert du vêtement éclatent avec puissance dans l'harmonie tranquille du fond ; l'oreille et la main sont dessinées avec une vérité magistrale. (1)

L'Homme au Turban de la National Gallery est signé, et porte la devise du maître avec une inscription latine mentionnant la date de l'achèvement : 21 octobre 1433. Quel est ce sexagénaire coiffé d'un chaperon rouge qui s'enroule comme un turban avec une désinvolture singulièrement aristocratique et juvénile ? Est-ce quelque seigneur diplomate ainsi que sembleraient l'indiquer sa bouche hermétiquement close et ses lèvres volontaires ? Est-ce quelque riche marchand brugeois comme on l'a supposé en considérant la sûreté de son regard et le calme de sa physionomie? On ne sait. (2) Au-dessus d'un col de fourrure la tête émerge, franchement éclairée, et c'est merveille de voir comment se détaillent les chairs, combien reste sûr et ferme le modelé des parties ombrées; voyez la joue gauche depuis le rehaut doux à la commissure des lèvres jusqu'aux lumières distribuées autour de l'arcade sourcilière et diversifiée par les creux, plis et rides. Toute l'époque bourguignonne revit dans le personnage ; tout le génie de Jean Van Eyck est dans ce portrait.

Le maître n'attendra pas longtemps pour se surpasser. En 1434 il peignit le célèbre *Arnoulfini et sa femme*, (National Gallery). Au commencement du XVI[e] siècle l'œuvre se trouvait en possession d'un conseiller de Maximilien et de l'archiduc Charles, don Diego Guevara. Elle passa ensuite dans la collection de Marguerite d'Autriche gouvernante des Pays-Bas et on en trouve mention dans l'inventaire de cette princesse : « Ung grant » tableau qu'on appelle Hernoul le Fin avec sa femme dedens une chambre

(1) Au Cabinet des Estampes de Berlin se trouve un dessin représentant, semble-t-il, le même Timothée. L'œuvre est assez faible et quelque peu détériorée ; la main — seule partie décélant un maître — ne tient plus un rouleau mais une bague, ce qui indiquerait que le modèle est fiancé. Au dos de la feuille est inscrit le nom du poète Adolphe Hillarius en qui il faut voir le propriétaire de cette copie. Parmi les portraits non datés et qui se rapprochent comme caractère et comme style du *Timothée* de Londres on peut signaler un dessin des collections du Louvre.

(2) M. Durand-Gréville croit que nous sommes en présence du portrait de Jean Van Eyck lui-même et il rapproche *l'Homme au Turban* du portrait supposé de Jean dans *l'Adoration de l'Agneau*. Avec la meilleure volonté du monde nous n'arrivons pas à saisir d'évidentes ressemblances entre le jeune homme de Gand et le vieillard de Londres. Cf. les *Arts Anciens de Flandre*. 1[r] jan. 1905. Art. cit.

» qui fut donnée à Madame par don Diego, les armes duquel sont en la » couverture du dit tableaul. Fait du painctre Johannès Van Eyck. Après quoi « Hernoul le Fin » orna la galerie de Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint, laquelle avait succédé à Marguerite. Van Mander pour expliquer la présence du chef-d'œuvre dans la collection de la gouvernante accueille une explication romanesque : Jean avait peint à l'huile, dans un » même tableau, le *portrait d'un homme et d'une femme se tenant par la* » *main droite*, comme unis par le mariage et c'est la fidélité qui préside à leur union. Ce petit tableau fut, plus tard trouvé dans la possession d'un » barbier, à Bruges, lequel je crois en avait hérité. Madame Marie, tante du » roi Philippe d'Espagne, et veuve du roi Louis de Hongrie, qui périt en » combattant les Turcs, eut l'occasion de le voir, et cette princesse, pas- » sionnée pour les arts, fut ravie de l'œuvre, au point que pour l'obtenir, elle donna au barbier un poste qui rapportait annuellement cent florins. » (1) La légende de Van Mander nous montre tout au moins le prix que l'on attachait durant le XVI[e] siècle aux œuvres de Jean. Des Pays-Bas le tableau fut transporté en Espagne, où on le trouve en 1789 au palais de Charles III. Comment est-il ensuite revenu dans son pays d'origine ? On ne sait. Toujours est-il qu'en 1815 le général Hay, blessé à Waterloo, le vit dans l'appartement qu'il occupait à Bruxelles et l'acheta. En 1842 le tableau entrait à la National Gallery.

Il nous introduit dans la chambre nuptiale des époux Arnoulfini. Le mari vêtu d'une cloque fendue des deux côtés et bordée de fourrure, coiffé d'un feutre indescriptible — et qui devait lui valoir bien de la considération chez les bons Brugeois — regarde devant lui d'un œil noyé et rêveur. Sa femme, debout à sa gauche, ressemble à la femme de Jean Van Eyck dont le portrait est à Bruges. On a pensé qu'elles étaient sœurs. Elles se ressemblent, mais surtout par l'arrangement de la tête. Toutes deux ont les tempes agrémentées de cornes rembourrées et le front couvert d'une huve empesée. Jeanne Arnoulfini a le visage plus rond que la femme de Jean Van Eyck. Tournée vers son mari elle lui abandonne sa main. Son regard semble se dérober aux curiosités du spectateur. De la main gauche elle relève l'immense traine de sa robe verte garnie d'hermine. Son habit de « haute couleur » est un habit de fête. Un sourire confiant éclaire son visage. On croit que le peintre a souligné les raisons de son bonheur et que Jean Van Eyck a immortalisé l'enfant attendu avec autant de franchise que le

---

(1) Le *Livre des Peintres*. Trad. Hymans p. 40.

père et la mère. A notre avis on se trompe. C'est tout simplement une mode du temps qui détermine l'attitude de Jeanne Arnoulfini. La sainte Catherine, vierge et martyre, qui figure dans un volet du petit triptyque de Dresde a exactement la même pose. Jean Van Eyck ayant été père en 1434, l'année où il peignit ce tableau, on a supposé que le prétendu Hernoul le Fin n'était autre que le grand peintre lui-même qui se serait ici représenté avec sa femme un peu avant l'heureux événement. (1) Notre modeste remarque sur la traîne de Jeanne Arnoulfini écarte cette séduisante hypothèse.

A travers nos idées modernes ce couple célèbre nous paraît à première vue un peu comique. « Il a tout ce qu'il faut pour être grotesque, me disait » un jour notre grand Constantin Meunier et pourtant il est sublime. » Et comme le décor le complète ! Le soleil entre par la fenêtre mi-close, fait briller une lampe de cuivre fraîchement frottée où flambent deux cierges symboliques. Le minuscule miroir circulaire qui reproduit tout le tableau, le rosaire pendu à la muraille, le lit de chêne sculpté, le banc de repos, les soques de bois négligemment jetées sur le parquet, le petit barbet du premier plan, — symbole de la *Fidélité* que signale Van Mander ? — tout nous convie à goûter le charme de cet intérieur inégalable. Le peintre l'a traduit avec un amour fraternel. Une inscription dit d'ailleurs : *Johannès de Eyck fuit hic.* Jean Van Eyck fut ici ; il était l'ami et le familier de la maison.

Quoi de surprenant si les textes contemporains de ce tableau nous montrent le maître au comble de la faveur.

Le 13 mars 1434, Philippe avait écrit de Dijon à ses receveurs de Flandre pour les réprimander d'avoir retenu la pension de Jean et leur enjoindre de payer l'artiste sans retard. Dans cette lettre, si savoureuse de style et qui fait mesurer l'estime du prince pour l'artiste, Philippe parle de « son bien amé varlet de chambre et paintre Jehan Van Eyck », exprime la crainte que son peintre, par suite de la négligence des receveurs ne quitte son service, de quoi il aurait « grant desplaisir » car il compte demander de grands ouvrages au maître et ne trouverait plus de peintre pareil « ni » si excellent en son art et science. » Donc il enjoint à ses receveurs « in- » continent cestes veues » de payer la pension, et les avertit de ne plus

(1) Crowe et Cavalcaselle ont les premiers émis cette hypothèse (Cf. Les *Anciens peintres flamands*. op. cit. T. 1, p. 85) reprise récemment par M. Bouchot. (Cf. les *Primitifs Français* p. 240.) On ne manque pas de tirer argument de l'inscription qui dit : *Johannes de Eyck fuit hic*. Mais comment accorder cette opinion avec celle de M. Durand-Gréville qui reconnaît Jean Van Eyck dans l'*Homme au Turban* ? A des suppositions contradictoires nous avons préféré les opinions traditionnelles.

recommencer, laquelle chose prendrions très mal en gré. (1) Le duc trouva



JEAN VAN EYCK (?)
Portrait d'homme
Galerie du Gymnase évangélique de Hermannstadt

le moyen d'effacer délicatement le souvenir de l'incident. Les comptes

(1) De Laborde, op. cit. T. I p. LIII.

mentionnent que l'orfèvre Jean Pentin de Bruges reçut 96 livres 12 sols pour six tasses d'argent données par Monseigneur au « baptisement » de l'enfant de Jean. Le nouveau-né fut tenu sur les fonts au nom du duc par le seigneur de Chargny et c'est à Bruxelles que ces décisions furent prises le dernier jour de juin 1434 — un peu plus de trois mois après la fameuse lettre de Dijon. (1)

Et voici de l'année 1436, pour finirl a liste des portraits d'hommes datés, l'admirable figure de Jean de Leeuw (Vienne, Galerie imp. de peinture) pensif, ardent, au visage concentré et plein de rayons. Quel est ce jeune homme grave, si ancré dans ses convictions et son idéal ? Son âme luit dans ses yeux souriants, erre sur ses lèvres chargées de mots, flotte sur son visage fin où le sang afflue. Rarement l'esprit apparut avec autant de clarté dans les portraits du maître. On lit en flamand sur le cadre primitif : « Jean de Leeuw » lequel ouvrit les yeux à la clarté, le jour de sainte Ursule 1401 ; me voici » pourtrait par Jean Van Eyck qui me représenta, comme il est notoire, en 1436 ». (2)

Jean de Leeuw, nous apprend M. Weale, était membre de la Gilde des Orfèvres en 1430 ; il en fut le doyen en 1441. Quand le duc Philippe rentra à Bruges en 1455, après un assez long voyage en Allemagne, les logis se parèrent brillamment. Celui de Jean de Leeuw était entre tous remarquable ; tapis, tentures, bannières, écussons, feuillages, avaient sans doute été disposés avec art et profusion sur la façade, car les magistrats votèrent une prime à l'orfèvre (3). Nous ne savons rien de plus du personnage, sinon qu'il survécut à son peintre. Les archives le signalent pour la dernière fois en 1456. Il n'avait que trente-cinq ans quand Jean Van Eyck fit son portrait ; entré depuis six ans dans la puissante corporation des orfèvres il était sans doute l'un de ces merveilleux sculpteurs de l'or que Bruges posséda au xve siècle. Son art, sa cité, son prince et sa foi étaient les assises de sa vie ; il y ajouta le charme de l'amour. Il tient à la main l'anneau qui, dans nos vieux portraits — la coutume s'en poursuivit jusqu'à Bernard Van Orley — annonce les fiançailles et le bonheur futur du modèle.

*

Avant de parler des œuvres religieuses que le maître exécuta dans la

(1) Ibid. t. I, p. 342.

(2) Jan de Leeuw op sint Orselen dach, dat claer eerst mijn oghen sach 1401, gheconterfeit nu heeft mij Jan van Eyck, wel blijckt wanneert tegen 1436. — En réalité à la place du nom on voit un lion — *leeuw* en flamand.

(3) James Weale, *Burlington Magazine*, Mai 1904.

dernière partie de sa vie, nous dirons quelques mots des portraits non datés. Le plus célèbre est l'*Homme à l'Œillet*, du musée de Berlin. (1) On le croit contemporain de l'*Homme au Turban.* M. Kaemmerer dans un charmant commentaire imagine que ce vieillard auréolé d'un gigantesque chapeau de fourrure sous lequel ses oreilles s'étalent en larges pavillons, a dû bien souffrir de la conscience habituelle du portraitiste. L'attitude du bonhomme, sa bouche, les muscles de son front, de ses joues sont contractés; il était mal à l'aise, semble-t-il, en posant, et le peintre n'enleva son objectif qu'après avoir reproduit les moindres crevasses du visage. On sent encore il est vrai, une bonne dose de vigueur sous ce masque usé. Le supplice du vieillard ne fut peut-être pas aussi cruel qu'on le croit, — et n'avons-nous pas vu que pour être le plus consciencieux des portraitistes, Jean Van Eyck n'était pas pour cela le moins expéditif ?

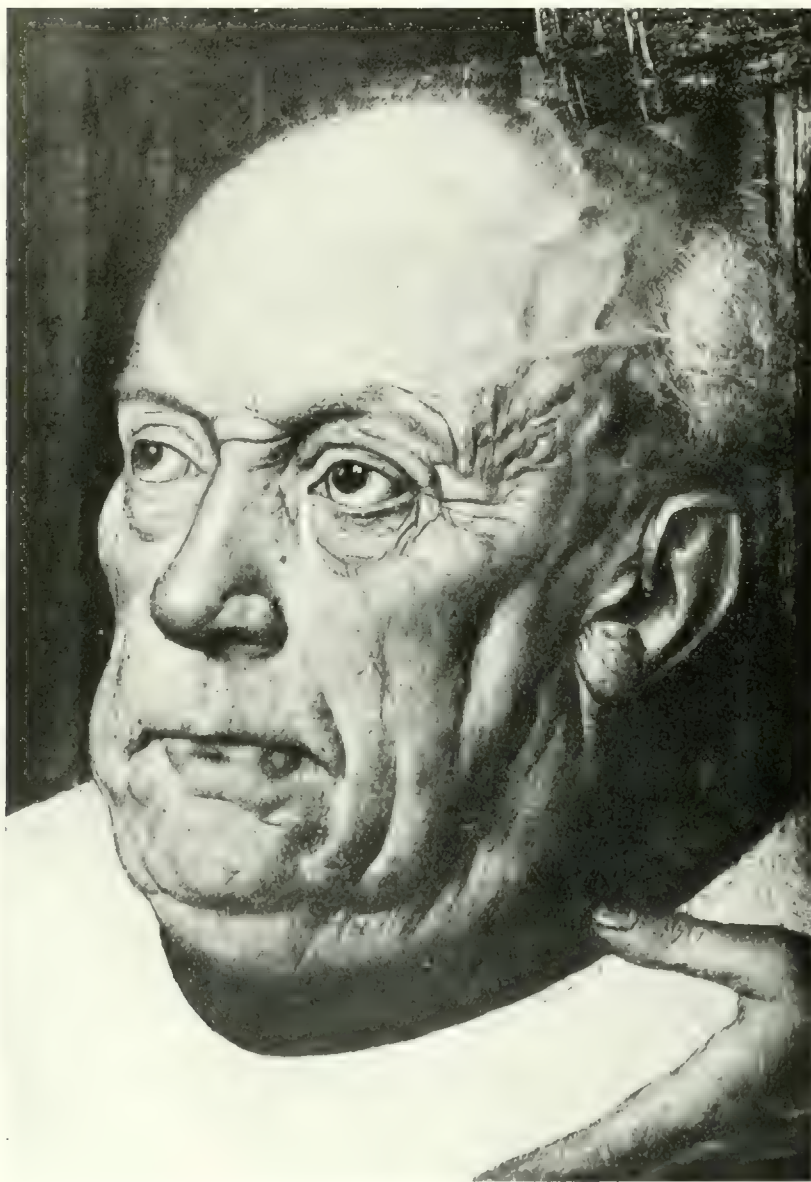
Couvert de vêtements cossus, l'*Homme à l'Œillet* était riche; le bourrelet velu qui le couronne n'était point un ornement à la portée de toutes les têtes. Il était compère de saint Antoine ainsi que l'indiquent le tau et la clochette suspendus à la chaîne d'argent tressée qui sort en demi-cercle de son col de fourrure. Les fleurs qu'il présente de la main droite ont-elles une signification symbolique? Jacqueline de Bavière, dans la copie signalée plus haut, tient également un œillet... Mais peut-être était-ce là tout simplement une convention permettant à l'artiste de peindre les mains dans ses portraits en buste. Et les mains dans l'*Homme à l'Œillet*, comme le reste de l'image, sont la vie même. L'œuvre fut célèbre de bonne heure. Notre vieillard, privé cette fois de son mirifique « chappeaul », reparaît en effet dans une *Adoration des Mages* du *Maître de la Sainte Famille*, sous le vêtement d'un des mages de l'Orient et tendant un diadème emperlé à l'Enfant-Dieu.

Le *Jeune Homme* de la Galerie du Gymnase d'Hermannstadt serait à rapprocher du *Timothée*. C'est une œuvre malheureusement assez détériorée. Sur la foi d'une fausse inscription on l'attribuait jadis à Dürer (2), mais la seule présence du chaperon aux cornettes ornées de fanfreluches, nous apprend que le modèle est contemporain de Jean Van Eyck. Sa ressemblance avec le *Timothée* de Londres et le dessin de Berlin s'arrête à la pose. Vêtu d'un pourpoint noir, tenant lui aussi une bague dans la main droite, il a les

(1) M. Otto Seeck est, je crois, le seul critique qui attribue l'*Homme à l'Œillet* à Hubert Van Eyck. Cf. *Ein neues zeugnis über die Brüder Van Eyck. Kunstchronik.* art. cit. 1899-1900 p. 68.

(2) Aujourd'hui M. Durand-Gréville y voit une œuvre de Hubert, *Arts anciens de Flandre*, art. cit. p. 28.

traits plus fins et plus doux. Ses yeux mélancoliques, sa barbe naissante,



[illegible]
[illegible]
[illegible]
(Musée de Bruges).

ses mains grasses lui composent une physionomie individuelle. Le personnage n'est point indifférent. Il serait téméraire toutefois de se contenter de



Jean van Eyck
Portrait de Jean de Leeuw
(Musée Impérial de Vienne)

cette impression pour voir dans son portrait une œuvre indiscutable de Jean Van Eyck.

Le musée de Leipzig possède un petit portrait fort remarquable, que le



JEAN VAN EYCK
Sainte Barbe
Préparation de tableau (Musée d'Anvers).

temps et les hommes avaient cruellement maltraité. C'est un personnage d'une quarantaine d'années, gras, sans distinction, vêtu d'une robe verte bordée de fourrure. Il joint les mains comme un donateur, — et cette attitude est extrêmement rare dans les portraits isolés du maître. Un nettoyage récent à fait apparaître le dessin de la tête ; les chevaux sont

disposés en calotte hémisphérique, rasés au dessus de l'oreille suivant la coupe si caractéristique qui prévalut un moment dans la mode bourguignonne. Il y a tout lieu de croire que l'œuvre est de Jean (1).

Enfin le musée de Berlin montre un portrait de Giovanni Arnoulfini où le fameux italien apparaît un peu plus âgé qu'à Londres. Il ne porte plus son vêtement de fête, mais une simple robe plissée comme celle de Timothée. Le visage s'encadre d'un chaperon modeste, « tout fait », avec deux bouts d'étoffe frôlant l'épaule. Ce n'est plus l'Arnoulfini rêveur et contemplatif du tableau nuptial de Londres ; les yeux un peu bridés et malicieux songent encore, mais à quelque jouissance moins haute; les lèvres se retroussent avec un accent sceptique. Que conclure de ce changement de physionomie ? Giovanni eut-il à se plaindre de sa femme ? Son intérieur fut-il bouleversé ? Les malveillants l'ont supposé d'autant plus volontiers que les époux Arnoulfini ne furent pas enterrés dans le même tombeau, ni dans la même église. Et c'est ainsi que la critique bâtit des tragédies sur le témoignage d'un sourire et d'un regard. Cherchons un commentaire moins désobligeant pour l'épouse de Hernoul le fin. L'ami de Van Eyck était un marchand notoire ; ce rouleau qu'il exhibe est peut-être sa patente. Philippe le Bon l'appela dans ses conseils. Aussi est-ce l'homme arrivé que cette fois maître Jean représente, le spéculateur lucquois occupé de problèmes économiques et que le duc consulte. Plus d'épithalame ; mais regardez ce visage moqueur ; Giovanni est plus que jamais le Fin.



En 1436 Jean Van Eyck peint la plus importante de ses compositions religieuses : La *Madone du chanoine Van der Paele*, aujourd'hui au musée de Bruges. L'œuvre est signée et datée ; le cadre primitif est couvert d'inscriptions en caractères gothiques.

Les paroles latines, écrites sur le bord supérieur, s'appliquent à la Vierge : « Celle-ci est plus brillante que le soleil et que toute l'ordonnance » des étoiles. Comparée à la lumière, elle la surpasse, car elle est l'éclat de la lumière éternelle, le miroir sans tache de la majesté divine ». Ces paroles sont tirées du livre de la Sagesse, — et chose digne de remarque, c'est le

(1) Également de Hubert ou d'un de ses plus brillants élèves, pour M. Durand Gréville, art. cit., p. 33.

Notes par J. Weale, *Bruges et ses environs*, 4e éd., p. 53.

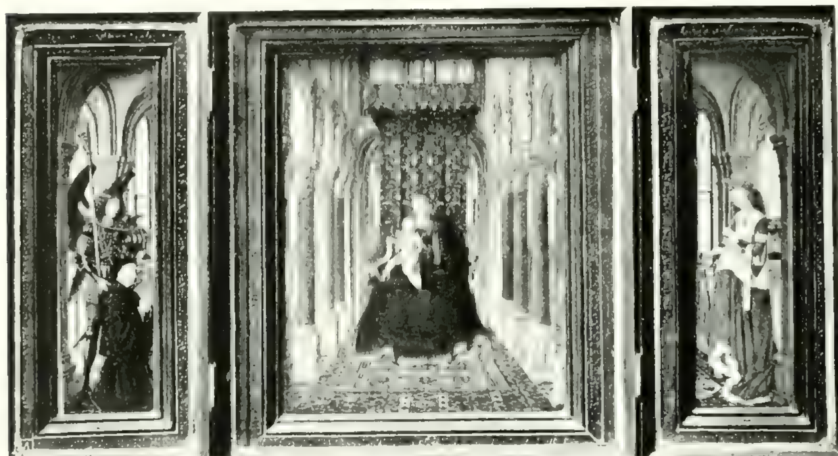
même texte, que nous relèverons dans l'*Adoration de l'Agneau*, au-dessus de la Vierge qui trône à côté de Dieu le Père (1).

Le retable du chanoine Van der Paele nous conduit dans l'abside circulaire d'une église romane, peut-être la basilique de Saint-Donatien. Au delà des arcades, ouvrant sur le déambulatoire, reparaissent les vitraux lenticulaires de la *Vierge du chancelier Rolin*, de l'*Annonciation* de St-Pétersbourg, du petit autel portatif de Dresde. Leur doux rayonnement enveloppe le décor d'une lumière égale, en fait sentir l'inébranlable stabilité, fouille les magnifiques entaillures des chapiteaux et glisse en caresse sur les colonnes trapues, presque naines si on les compare à la hauteur des personnages, convention à noter et qui sera frappante dans certaines parties de l'*Adoration de l'Agneau*. Assise sous un dais vert, drapée d'un manteau rouge aux plis fastueux, la Madone regarde le donateur agenouillé à sa gauche. Le front bombé de Marie, ses joues pleines, son cou robuste, l'ingénuité bourgeoise de sa physionomie, répètent en l'achevant le type annoncé par l'*Annonciation* de l'Ermitage et surtout la *Vierge du chancelier Rolin*. Le petit Jésus a la figure bouffie et ridée d'un enfant qui s'éveille. On lui reproche d'être court, maigre « sans charme et sans grâce ». N'est-il pas merveilleux au contraire que Van Eyck aît si entièrement saisi ce que la tendre enfance, même robuste, même flamande, a tout à la fois de mièvre et de vieillot ? Posé sur les genoux de la Madone et négligeant son rôle divin, Jésus n'a pas trop de ses deux petites mains pour jouer avec son perroquet et s'emparer des fleurs de sa mère. Et l'œuvre s'anime de cette humanité charmante du Sauveur et de Marie, apparue déjà dans la Madone d'Incehall et qui contient en sa fleur la libre tendresse des madones de Léonard et de Raphaël.

A gauche de la Vierge, le donateur, maître Georges Van der Paele, chanoine de Saint-Donatien — élu en 1410, décédé en 1444 — vient d'interrompre ses oraisons. Il est en surplis blanc ; de ses mains courtaudes et carrées il garde son bréviaire, ses besicles en corne, ses gants. Sa tête est illustre dans l'art. Elle n'est ni belle, ni noble, ni inspirée ; elle est vraie, — avec tout ce que le mot comporte de profondeur, d'acuité et d'éternelle éloquence. Chauve, avec quelques touffes maigres au dessus de l'oreille, le front osseux et dur sous la peau mince, les yeux soulignés d'une poche veinée, la bouche large, la mâchoire couverte de plis graisseux et couturés qui retombent sur un bourrelet de chair, ce chanoine, chef-d'œuvre dans le

(1) Waagen. *Messager des sciences historiques*. 1824, p. 191

chef-d'œuvre, résume en l'espace d'un pied carré ce que la peinture de tous les temps a réalisé de plus parfait comme interprétation physionomique. — Derrière le donateur, son patron saint Georges, cuirassé. Sa bouche esquisse le sourire « éginétique », de l'Ange de Saint-Pétersbourg, ce qui lui donne pour Fromentin un type androgyne et pour d'autres critiques



Jean Van Eyck.
Petit autel portatif
(Musée de Dresde).

moins subtils, un air niais. C'est en réalité un éphèbe élancé et robuste, sans doute un écuyer brugeois de la cour de Philippe l'Asseuré. Son armure ciselée, avec des lueurs rapides et incisives dans le métal, son pennon à croix de gueules sur champ d'argent, n'ont d'égales que les armures et les bannières des archanges de lumière qui chevauchent devant les *Chevaliers du Christ* du Retable de l'Agneau. En pendant à saint Georges, voici le patron de l'ancienne cathédrale de Bruges, saint Donatien, en splendide vêture épiscopale, la croix processionnelle dans une main, et dans l'autre la roue aux cinq cierges rappelant son miraculeux sauvetage. Le saint évêque ayant été précipité dans un fleuve par des serviteurs infidèles, le pape Dionysius eut l'inspiration de poser sur les eaux une roue sur laquelle brûlaient cinq cierges et qui tout de suite se dirigea vers l'endroit où était le noyé. Saint Donatien put être retiré du fleuve et le pape le ramena à la vie par ses prières (1).

La *Madone du chanoine Van der Paele* ne nous est pas parvenue abso-

(1) Cf. Kaemmerer. Op. cit. p. 68.

lument intacte. Le retable se trouvait dans la sacristie de l'église de Saint-Donatien lorsque la vieille basilique fut détruite par les troupes révolutionnaires. Transporté à Paris avec les autres chefs-d'œuvre moissonnés dans nos provinces, il ne revint qu'en 1814. C'est de ce voyage sans doute qu'il souffrit le plus. Il est fendu horizontalement, d'une manière d'ailleurs imperceptible; la couleur est craquelée autour de la tête de Marie, ou plutôt légèrement gonflée. Aux deux extrémités du tableau, près de saint Georges et de saint Donatien, la flamme des grands cierges d'autel a laissé des traces légères. Il y a longtemps que ces blessures ont été constatées (1). Telle quelle, cette peinture n'en est pas moins indestructible. Signalons encore qu'un peintre du XVIe siècle peut-être l'un des Claeissins — a caché le sexe de Jésus sous un petit pan de linge tortillé qui n'existe pas dans la réplique du retable conservée au musée d'Anvers. Certains critiques voudraient qu'on enlevât cette addition et qu'on nettoyât le chef-d'œuvre. Qu'on ne touche point au tableau; mais qu'on cherche une place digne de lui. Dans l'atelier de Jean Van Eyck la lumière venait du côté de saint Donatien; or, le jour tombant des hautes fenêtres dans l'étroite salle du musée de Bruges (2), vient contrarier l'éclairage



JEAN VAN EYCK.
Vierge dans l'Église. Réplique d'un original perdu
(Musée de Berlin)

(1) M. Copman, conservateur du musée de Bruges, assure que l'état du chef-d'œuvre n'a pas varié depuis trente ans.

(2) Il est question de construire de nouveaux locaux.

choisi par le peintre. Qu'on change le retable de local, qu'on l'entoure de tous les soins imaginables, mais qu'on ne le restaure point. On ne saurait lui donner une plus grande preuve d'affection.

Rêve-t-on vraiment d'ajouter quoi que ce soit à la magnificence de ses couleurs? Attendons-nous de l'œuvre des joies plus fortes? Le trône avec ses beaux accessoires sculptés, le tapis oriental où s'étale le manteau de Marie, les cheveux d'or de la Vierge, la chape brodée de saint Donatien, la lumière fluide et puissante que les vitraux tamisent dans le déambulatoire, s'harmonisent sur une trame d'or où toutes ces notes graves, extraordinairement riches, vibrent avec une intensité absolue. La couleur ruisselle à pleins bords, a dit Fromentin ; — mais jamais au hasard, ajouterons-nous, tant la facture est précise et volontaire. La pâte est parfois plus épaisse dans les ombres que dans les clairs; le rouge du manteau de Marie est obtenu par glacis successifs, et il est presque certain que le maître en posant une couche ne reprenait jamais la précédente. Le travail du modelé recommençait sans cesse dans des pâtes de plus en plus légères, de plus en plus transparentes, de façon à ménager les dessous, à renforcer les valeurs, sans rien enlever de leur éclat. Touche par touche la surface du tableau se remplissait, ici de modelés moelleux, souples et sculpturaux pour rendre le corps des choses, là d'accents nets et vifs pour exprimer les reliefs. Ainsi s'obtenaient ces colorations étincelantes qui semblent emprisonnées sous l'émail et rivalisent d'éclat avec les pierres précieuses. » (1) Faut-il s'étonner que traduite en un tel langage la *Madone du Chanoine Van der Paele* aît frappé vivement tous les successeurs de Jean Van Eyck ? Elle a fourni la formule de composition d'un grand nombre de tableaux brugeois, remarque justement M. Hulin. (2) On peut être assuré que les maîtres du XVe siècle la considéraient comme un modèle accompli. Memling y trouva l'un de ces thèmes favoris et c'est le retable de saint Donatien qui engendra son *Mariage mystique de sainte Catherine.*

Nous avons d'autres preuves de l'impression que la *Madone de Van der Paele* produisit sur les contemporains. On conserve à Hampton Court une tête reproduisant la vierge de Van der Paele ; on a cru d'abord y voir une étude pour le tableau, mais il s'agit d'une copie. (3) Le musée d'Anvers de son côté possède une magnifique réplique du retable, exécutée dans le courant du XVe siècle et provenant de Watervliet entre Gand et Bruges.

(1) E. Michel. *Etudes sur l'histoire de l'art* Paris 1895. p. 183.
(2) *Catalogue critique des Primitifs de Bruges* p. 3
(3) Signalée par M. Kaemmerer op. cit. p. 68

Primitivement sur bois la peinture fut transportée sur toile. Ses dimensions sont un peu moindres que celles du tableau de Bruges ; l'exécution est très forte et très sûre dans le manteau bleu de saint Donatien notamment où courent des broderies d'or et un large galon historié de figures, et dans la tête du chanoine avec ses ombres fines et ses reliefs savamment gradués. Il y manque je ne sais quelle certitude suprême que ne donnent ni l'éclat peu forcé des couleurs, ni les ombres un peu trop soulignées.

La célèbre petite *Sainte Barbe* du musée d'Anvers (1) est signée et datée : *Johannès de Eyck me fecit 1437.* Ce n'est qu'une préparation de tableau. Karel Van Mander nous dit — et nous n'avons pas de peine à le croire — que les ébauches de Jean étaient plus complètes et plus précises que les travaux achevés d'autres artistes, et il signale à ce propos un petit panneau du maître représentant une femme derrière laquelle était un paysage ; ce n'était qu'une préparation et cependant extraordinairement joli. Ce tableau » appartenait à mon maître Lucas de Heere à Gand » M. Henri Hymans, dans son édition française du *Schilder-Boek* (2) a identifié ce panneau avec la *Sainte Barbe.* Bien qu'inachevée, l'œuvre, aussi clairement que le paysage merveilleux de la *Madone du chancelier Rolin*, nous dit à quel point Jean éprouva cette joie des grands peintres : embrasser d'un même regard un immense espace et l'enfermer dans un petit cadre. La tour inscrit dans le ciel sa borne immense, lourde et fouillée, et se détache sur les lignes ténues de l'arrière-plan avec la stabilité légère du roi de nos clochers : Saint-Rombaut de Malines. Aux pieds du géant qui proclame le génie architectural du maître, des ouvriers s'agitent, poussant des brouettes, transportant des civières chargées de matériaux, taillant, martelant, roulant des pierres sous l'auvent ménagé entre deux contreforts ; au haut de l'édifice d'autres hommes déposent les blocs hissés par la grue. Des curieux, des dames, des seigneurs à cheval circulent sur le chantier. Dans le fond, d'un côté une colline avec des prés, des champs, des eaux, des files ondulantes et parallèles de petits arbres ; de l'autre côté une ville fantastique qui s'étage en pyramide : Alexandrie, peut-être, la patrie de la savante sainte Barbe. Celle-ci est assise au centre. Les cassures multiples de sa robe remplissent la largeur du panneau ; sur ses genoux un missel ouvert ; dans sa main gauche une longue

(1) Hymans. *Le livre des Peintres de Karel Van Mander*, P. 40.

(2) Avant d'appartenir à la collection van Ertborn d'où elle entra au Musée d'Anvers, l'œuvre était la propriété de l'imprimeur Enschede de Haarlem, qui en fit faire une gravure par C. van Noorde ; des exemplaires entrèrent au musée de Bruges et au musée de Lille où ils furent tenus pendant longtemps pour des dessins originaux de Jean. De là une confusion dont furent victimes maints critiques, notamment Passavant et l'abbé Carton.

palme. Elle est charmante avec ses cheveux mousseux, légèrement crêpus, ses paupières baissées, sa bouche pensive. Le maître incline ici vers une spiritualisation du type féminin que nous verrons s'accentuer avec la *Madone à la Fontaine*. Songez à l'histoire de sainte Barbe. Son père, prince païen, l'enferma dans une tour afin que nul ne contemplât sa beauté. Un messager d'Origène la découvrit et la baptisa. Furieux de cette péripétie inattendue, son père ordonna de la mettre à mort, mais tandis qu'apparaissaient les bourreaux, la muraille s'ouvrit devant la condamnée. Barbe était sauvée. Jean Van Eyck ne s'embarrasse pas des détails de la légende et il peint son héroïne dans une atmosphère si réelle, si quotidienne peut-on dire, qu'à travers les conquêtes de son génie, ressuscite soudain l'esprit populaire de l'imagier de Haekendover.

L'intérêt technique de la *Sainte Barbe* est considérable et doit être souligné. Le panneau est en bois de chêne et couvert entièrement d'un fond crayeux ; seul le ciel est *peint* en azur avec une légère teinte de pourpre. La composition proprement dite — la sainte, les personnages, les ouvriers, le paysage, la tour avec sa dentelle de gâbles, de meneaux, de contreforts — est dessinée au pinceau, finement, avec une couleur brune. Les ombres sont indiquées par des hachures, également *dessinées* par conséquent. Le fond est sans doute une préparation à la gomme ou au blanc d'œuf ; les parties dessinées sont sûrement exécutés à la *tempera*. Le ciel n'exigeant pas de dessin avait été peint directement à l'huile. Nous suivons bien ainsi les diverses phases que traversait une œuvre de Jean. Après avoir préparé son fond, dessiné son sujet à la *tempera*, peint son ciel à l'huile, le maître posait ses tons colorés. De quoi se composaient-ils? On croit savoir aujourd'hui quels furent exactement les perfectionnements que les deux frères introduisirent dans la matière picturale. Ils broyaient leurs couleurs avec un vernis huileux — à base d'ambre, de mastic, peut-être aussi de sandaraque — mélangé d'un siccatif, couperose blanche ou os calcinés. Au dernier moment la térébenthine ajoutait à l'éclat des couleurs. (1) Les tons ainsi préparés, Jean procédait par glacis successifs, comme nous l'avons dit, reprenant le travail du modelé pour chaque nouvelle couche, ménageant les contrastes entre les tonalités mates et les valeurs transparentes, gardant aux dessous leur sonorité, et dosant si admirablement ses matières, qu'elles ont

(1) Cf. Kaemmerer, op. cit. p. 42. E. Michel. *Etudes sur l'histoire de l'art* p. 182, et Ch. Dalbon. *Les procédés des primitifs, les origines de la Peinture à l'huile*. Paris Perrin 1904 p. 147

Nous n'avons pas cru devoir aborder dans ce travail le problème des *origines* de la peinture à l'huile traité par nous ailleurs *(v. Psychologie d'une Ville*. Paris. Alcan. ch. VII. *L'âge d'or de peinture flamande.)* et que nous reprendrons quelque jour.



JEAN VAN EYCK
La Vierge adorée par le chanoine van der Paele
Musée Communal, Bruges)

résisté aux siècles et que les siècles même ont ajouté la plus belle des patines à ses tons d'émail, d'or et de gemmes.

* * *

Tâchons à présent de grouper quelques petites œuvres religieuses

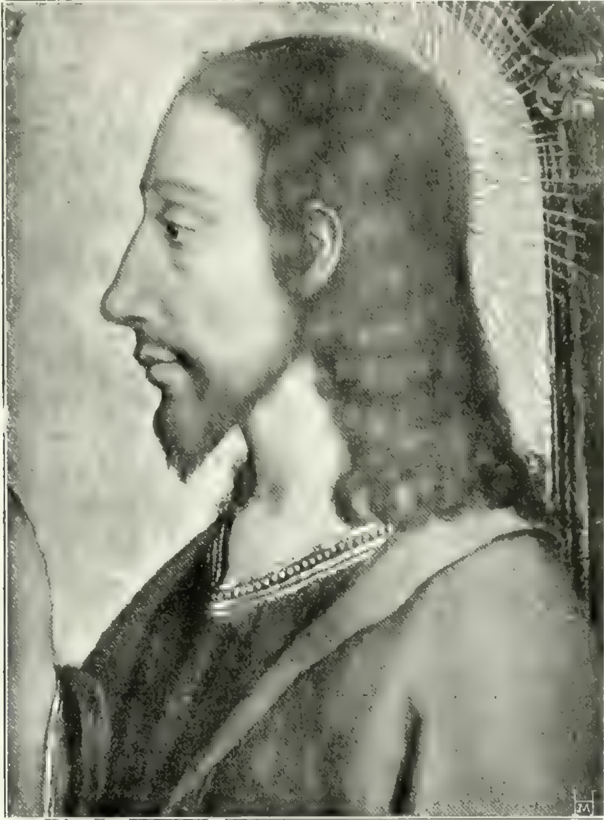


Photo Hanfstaengl

JEAN VAN EYCK

Christ bénissant

(Musée de Berlin).

non datées qui nous révéleront de nouveaux aspects du génie de Jean. L'autel portatif de Dresde qui porte les armes de la famille Giustiniani est de dimensions minuscules ; fermé, il n'a que vingt centimètres de largeur. Les grisailles à l'extérieur des volets représentent Marie et l'ange Gabriel — lequel esquisse le sourire du saint Georges de Bruges. Ces deux figures imitent des statuettes de pierre taillées et polies par le plus moelleux des ciseaux. Ouvrons le miscroscopique retable. Nous reconnaissons tout de suite la jolie église romane éclairée de vitraux lenticulaires, le manteau

rouge de la Vierge étalé sur un tapis oriental, le dais de damas vert où s'assied Marie. Sur les volets, à droite un donateur coiffé à la bourguignonne, vêtu d'une robe olivâtre, est agenouillé devant un saint Michel cuirassé, ailé, au visage divinement pur et juvénil ; à gauche sainte Catherine couronnée et vêtue, comme il convient, en princesse, — robe d'azur bordée d'hermine — porte le glaive en sa dextre, et tout en tenant son bréviaire de la main gauche relève la traîne de sa jupe d'apparat exactement comme la femme d'Arnoulfini dans le tableau de Londres. Debout au seuil d'une chapelle, la fiancée du Christ dans le petit autel des Giustiniani est l'une des plus fines créations de Jean Van Eyck ; on ne peut la comparer qu'aux Saintes Femmes de *l'Adoration de l'Agneau.*

La petite *Madone* de Francfort, (Inst. Staedel) dite aussi la Madone de Lucques — elle fit partie de la collection du duc Charles-Louis de Lucques — est tout à fait dans le goût raffiné de la petite Madone de Dresde. Les deux petites vierges se ressemblent : même visage rond et ingénu, même manteau étalé en cassures nombreuses sur un somptueux tapis d'Orient. Elle sont les petites sœurs de la *Madone Rolin.* Avec cette *Madonna di Lucca* nous quittons l'église pour pénétrer dans la maison. Seuls le trône, où brillent des dinanderies, et le baldaquin de brocart disent la royauté de la de la Mère de Dieu. Le reste du décor exprime une fois de plus la tendresse de Jean pour l'intimité et pour l'âme des choses. Des pommes sont oubliées sur la fenêtre, comme si nous étions dans l'intérieur d'Arnoulfini. Infiniment étroite est la chambre ; elle n'est que mieux emplie du bonheur de la Vierge — bonheur tout terrestre au premier regard, bonheur de jeune femme qui porte au doigt la bague des épousailles, bonheur de jeune mère pressant humainement son fils sur son sein, mais bonheur divin par sa simplicité et son humanité même, et que traduit en symbole discret le cercle de perles couronnant le front de Marie.

C'est vraisemblablement à l'époque où il concevait les petites madones de Dresde et de Francfort que Jean Van Eyck créa un type de *Vierge dans l'Église* qui ne nous est connu que par des copies témoignant de sa grande vogue. La plus remarquable de ces répliques est au musée de Berlin. La Vierge est debout dans une architecture gothique. Fidèle à une convention que nous avons déjà notée, le peintre ne se soucie nullement de proportionner la figure à l'échelle de l'édifice ; la tête de la madone atteint la hauteur du triforium. Le décor d'une extrême justesse est tout à fait digne du grand architecturiste qu'était Jean et le type de Marie se rapproche de celui des petites madones de Dresde et de Francfort ; mais le vêtement de

cette Vierge de Berlin est trop ondoyant, trop mollement tuyauté pour être du grand maître qui aime les manteaux étalés, aux cassures multiples et qui garde toujours un accent de mâle vigueur dans son dessin et son modelé. (1)

La *Tête de Christ* du musée de Berlin est signée, datée et porte la devise. « *Johannès de Eyck me fecit et applevit anno 1438. 31 Januarii. Als ikh kan.* » Nous reconnaissons le Christ de Bruges. De plus le Sauveur a toute la majesté, la noblesse, la pureté de Dieu le Père dans *l'Adoration de l'Agneau* ; même grâce physique, même modelé idéal ; mais le Roi des Rois a dépouillé les signes de la domination et son visage n'est que bonté. C'est ici le doux pasteur des âmes. Sur le fond, de merveilleuses lignes ornementales évoquent les bras de la croix ; et quatre lettres nous disent dans leur langage théologique que Jésus est le commencement et la fin. Jean Van Eyck avait-il vraiment conçu ce type de Christ dans sa jeunesse, ainsi que pourrait le faire croire l'exemplaire de Bruges ? Ou le créa-t-il à la fin de sa carrière après avoir peint Dieu le Père dans *l'Adoration de l'Agneau ?* En tout cas cette tête douce, résignée, où le le génie flamand a profondément écrit son sentiment de la spiritualité divine, devint une sorte de canon pour l'école. On en trouve des copies anciennes à la pinacothèque de Munich et dans une collection anglaise. Tout le quinzième siècle flamand sera comme hanté de cette vision, et à l'aurore de la Renaissance italianisante, le noble et religieux Quentin Metsys, dans ces *Têtes de Christ*, peindra la même image, avec la même candeur, la même douceur, la même beauté ingénuement idéalisée.

Le musée de Berlin possède un *Christ bénissant* vu de profil que l'on attribue généralement à Jean Van Eyck. Nous avouons ne pas avoir de certitude à cet égard. L'œuvre rappelle un camée qui vint de Constantinople à Rome à la fin du XV[e] siècle et devint la propriété du pape Innocent VIII. (2)

La petite *Madone à la Fontaine*, du musée d'Anvers et le portrait de la

(1) Cette *Vierge* de Berlin est attribuée à Hubert par MM. Weale et Durand-Gréville. Les autres répliques de la *Vierge dans l'Eglise* sont : 1° au musée d'Anvers, l'un des volets du précieux *Diptyque de Christian de Hondt*, attribué à Memling ; 2° au Palais Doria, à Rome, le volet gauche du diptyque de Messer Antonio Siciliano que Gabriel Vendramin de Venise possédait en 1530 dans son cabinet d'étude ; 3° un dessin à la plume de la collection Robinson de Londres où la Vierge s'alourdit et s'empâte ; 4° une *Madone* de la collection du duc de Newcastle, œuvre d'un successeur de Memling. Cf. Kaemmerer op. cit. pp. 76 et suiv.

(2) Cf. Kaemmerer. *H. und J. Van Eyck*. p. 95. et Bode : *Königliche Museen zu Berlin*. Pour M. Durand-Gréville le *Christ bénissant* et la *Tête de Christ* sont de Hubert. Cf. les *Anciens Arts de Flandre*. art. cit. p. 33 et 34.

femme du peintre sont les deux dernières œuvres connues du grand artiste. Sur le cadre de la *Madone* d'Anvers on lit l'inscription suivante : « *Als ikh* » *kan. Jonhes de Eyck me fecit. Complevit anno 1439* ». L'œuvre est signalée dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche en 1524 : « Ung petit tableaul de » Nostre-Dame, tenant son enfant lequel tient ung petit paternostre de » coral en sa main, fort antique, ayant une fontaine auprès d'elle, et deux anges tenans un drapt d'or figuré derrière elle. » (1) En 1830 le « petit » tableaul » appartenait au curé de Dickelvenne dans la Flandre orientale ; il fut ensuite acquis par M. van Ertborn qui le légua au musée d'Anvers. De nombreux artistes flamands du XVe siècle s'en inspirèrent. (2) Mais ce ne serait pas assez dire de la *Madone à la Fontaine* qu'elle fut célèbre ; son caractère est exceptionnel dans l'art de Jean. La Vierge est debout près d'une fontaine de laiton où chantent quatre jets, clairs comme des rayons ; elle est vêtue d'un manteau bleu, plissé modérément sur le sol. Jésus d'une main se suspend au cou de sa mère, de l'autre écarte un grand chapelet. Nous ne sommes ni dans une église, ni dans un intérieur, mais en plein air. Deux anges soutiennent un drap de brocart derrière la Reine des Cieux et des deux côtés de la tenture des fleurs s'épanouissent en buissons épais. Nous connaissons la tête de la Vierge pour l'avoir vue à Dresde, à Francfort ; mais l'inclinaison affectueuse de cette tête, l'attitude de Jésus, ces fleurs soulignant la joie de Marie sont autant de nouveautés qui enrichissent l'art de Jean de délicates intentions morales. L'infini du bonheur est enclos en cette œuvre infiniment petite où tout parle d'amour. Une haleine de mysticisme juvénile ranime la noble maturité du maître. Le génie de Stephan Lochner ne fut point étranger, croit-on, à cette ascension suprême. Regardez en effet au musée diocésain de Cologne la *Vierge en rose* de celui qu'on appelle le Fra Angelico des bords du Rhin et qui fut un si grand interprète de la nature végétale ; elle est des environs de 1435 ; Jean Van Eyck semble avoir transposé la suave fluidité de son expression dans la *Madone à la Fontaine* tout en gardant à sa propre création les joues fermes et la structure robuste de ses autres Madones.

(1) De Laborde. *Inventaire*, etc p. 26. Dans les *Ducs de Bourgogne*. t. 1er p. 4. De Laborde signale une copie de ce tableau trouvé aux environs de Nantes.

(2) Un miniaturiste flamand la reproduisit dans le *Livre d'heures*, jadis en possession de Sir Lawrence d'Abbey : le Cabinet des Estampes de Berlin possède un ancien dessin à la plume d'après ce tableau ; le musée de Berlin en a une réplique assez fidèle avec un fond de végétation méridionale qui semble inspiré de certaines *Vierges* quattrocentistes ; enfin on voit au musée Métropolitain de New-York une *Madone* de même aspect mais posée dans une niche et peinte sèchement qui pourrait bien être de ce versatile et froid successeur de Jean Van Eyck : Petrus Christus.

Des œuvres conservées de Jean Van Eyck, il nous reste à décrire le portrait de sa femme, qui est au musée de Bruges. Sur le haut du cadre on lit : *Conjux meus Johes me complevit año 1439, 17 Iunii.* Et sur la bordure inférieure : *Etas mea triginta triû añorû. Als ikh kan.* Ce portrait appartenait autrefois à la corporation des peintres et des selliers et décorait la chapelle de cette gilde, bâtie en 1452 et devenue la chapelle des sœurs « ligouristes » dans la Noordzandstraet à Bruges. Un portrait perdu de Jean Van Eyck servait de pendant à celui de sa femme ; ce dernier fut trouvé au Marché aux Poissons de Bruges en 1808 par M. Pierre Van Lede qui en fit don au musée. (1)

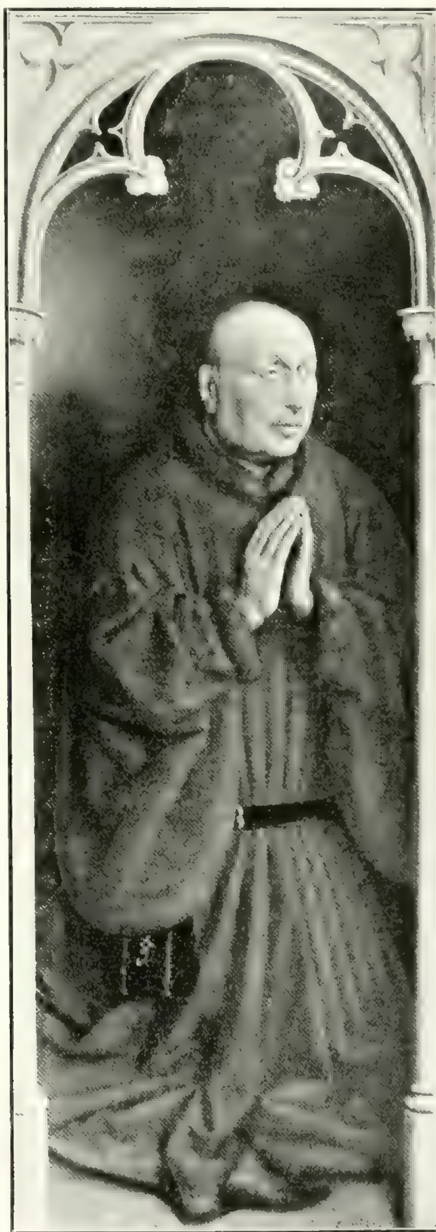


Photo Hanfstaengl

Jean Van Eyck
Portrait de Judocus Vydt
Volet du Retable de l'Agneau
Musée de Berlin

Ce chef-d'œuvre suprême a provoqué les plus étranges commentaires psychologiques. Dans cette jeune femme de trente-trois ans, aux chairs blanches, délicatement rosées, aux cils blonds, aux imperceptibles sourcils d'or, — les blondes seules étaient belles aux yeux des Flamands d'autrefois — on veut voir à tout prix une bourgeoise pincée, désagréable, hautaine, monacale, embéguinée... Les bonnes âmes plaignent son mari et imaginent que Jean Van Eyck à ses côtés menait une existence sans joie et sans air ! Et ceux qui accordent à sa femme un regard franc, une expression loyale, assurent

(1) Weale. *Exposition des Primitifs flamands.* Catalogue, p. 6.

qu'elle est laide. Ils exagèrent. Elle est fort distinguée, d'une distinction simple, noble, un peu froide si l'on veut, mais de cette froideur particulière aux femmes de Flandre et qui est plutôt de la timidité. Elle est en costume de cérémonie ; des truffauds cornus et rembourrés surgissent aux tempes, emprisonnent les cheveux dans la crépine et soutiennent le couvre-chef qui retombe sur la robe pourpre bordée de petit-gris. Les lèvres sont un peu minces il est vrai, — lèvres de femme avisée et de bon conseil — mais les traits sont fins, joliment dessinés, réguliers ; le front énergique s'équilibre avec le petit menton volontaire ; la main est exquise. Je ne vois pas là de quoi gémir. Et jamais le maître ne peignit avec plus d'âme ; jamais il ne poussa plus loin la beauté de l'exécution ; son pinceau a de merveilleuses caresses pour traduire cet épiderme transparent et frais ; l'oreille baigne dans une ombre douce et tiède ; les sinuosités microscopiques de la ruche qui borde la coiffe blanche sont détaillées avec une extrême finesse et jamais ne se confondent. Je ne dirai pas que Jean Van Eyck fut rarement aussi *inspiré*, — ces mots romantiques n'ont pas de sens quand il s'agit de tels maîtres pour qui la sincérité était le commencement et la fin de l'art, — mais assurément il fut rarement plus heureux. Il arrivait au terme de sa carrière sans défaillance, sans la moindre diminution de son génie. Son bonheur dans l'art restait entier — et sans doute aussi son bonheur dans la vie. C'est avec reconnaissance j'imagine, qu'il dédia ce merveilleux ex-voto à sa jeune compagne ; et si vraiment *Als ikh kan* est sa devise, cette fois il pouvait l'inscrire sur le chef-d'œuvre, non seulement avec toute sa conscience d'artiste, mais aussi avec la très noble fierté que peut donner une gloire infiniment haute, pleine et pure.

* * *

Il nous reste à dire un mot des tableaux perdus de Jean Van Eyck et mentionnés par des textes. Outre le portrait de la « belle portugaloise », les inventaires de Marguerite d'Autriche mentionnaient « ung petit tableau de » Nostre-Dame, du duc Philippe qui est venu à Maillardet, couvert de satin » broché gris et ayant fermaulx d'argent doré et bordé de velours vert. » Fait de la main de Johannès. » De Laborde signale aussi une *Vierge avec Mgr de Ligne* comme ayant été exécutée par « Maistre Jehan le peintre. » Divers textes nous apprennent que le grand artiste peignit aussi des tableaux de genre. Facius parle d'un *Bain de Femmes* qui appartenait au cardinal Ottaviano degli Ottaviani, et *l'Anonyme* de Morelli d'une *Chasse à la*

loutre qu'il vit chez Leonico Tomeo de Padoue. Facius donne une description latine fort précise de ce *Bain* (1) que le duc d'Urbin posséda dans la suite et auquel Van Mander et Lucas de Heere font allusion. On y voyait des femmes nues et le dos de l'une d'elles se réfléchissait dans un miroir ; une lanterne éclairait la pièce où l'on remarquait une vieille femme en sueur et un chien lapant de l'eau. Par une ouverture adroitement ménagée on apercevait des montagnes, des bois, des villages, des châteaux, des hommes, des chevaux merveilleusement disposés dans la perspective crépusculaire. Mais ce qu'on ne se lassait pas d'admirer dans cette œuvre « *sed nihil prope admirabilius in eodem opere* » s'écrie Facius, c'était un miroir où tout ces objets se trouvaient reproduits comme dans une glace réelle. On a rapproché de cette œuvre perdue de Jean Van Eyck un petit tableau sur bois et à l'huile que le musée de Leipzig possède depuis 1878 : le *Sortilège d'Amour*. (2) Une jeune femme nue marche avec précaution dans sa chambrette et se dirige vers un bahut où se trouve le cœur de son amant, un cœur en cire qu'elle s'apprête à faire fondre, — tandis qu'un personnage, l'amant lui-même sans doute, ouvre la porte du fond.

La chasse dont parle *l'Anonyme* de Morelli montrait un paysage au milieu duquel des pêcheurs poursuivaient une loutre. (3) Facius rapporte également que Philippe le Bon commanda au maître une *Représentation du Monde :* c'était un paysage où l'on voyait à vol d'oiseau des villes et des villages très éloignés les uns des autres. Ce tableau, que mentionne aussi Lucas de Heere, était circulaire et c'est la seule fois que nous voyons Jean Van Eyck peindre un *tondo*, forme déjà connue de Jean Malouel. La manière dont le paysage y était conçu confère à cette *Représentation du Monde* un intérêt spécial et semblerait prouver que Jean Van Eyck était employé à des travaux de géographe et d'ingénieur comme le furent plus tard d'autres maîtres de Bruges, Lancelot Blondeel et Pierre Pourbus.

Enfin le même Facius nous parle d'un triptyque représentant au centre l'*Annonciation*, sur les volets intérieurs saint Jean-Baptiste et saint Jérôme, sur les volets extérieurs le donateur Baptiste Lomellinus et sa femme. (4) Le tableau est sans doute celui qui fut envoyé au roi Alphonse de Naples, par des marchands florentins. Van Mander en parle, et s'il faut l'en croire, l'œuvre provoqua la plus vive émotion parmi les artistes napolitains : » Le

(1) Facius, *Ut supra*, p. 46. Cf. Crowe et Cavalcaselle op. cit. p. 101.

(2) H. Lücke : *Zeitschrift für bildende Kunst* 1882 p. 381.

(3) Hymans. *Livre des peintres de C. Van Mander*. p. 48. Cette œuvre était peinte sur toile. Cf. Crowe et Cavalcaselle op. cit. p. 102. Note.

(4) Facius, *De Viris illustribus;* Florence, 1745, in-4°, p. 46.

roi en fut ravi. Les artistes accouraient en foule pour voir le surprenant ouvrage, mais bien qu'ils y regardassent de près et fissent toutes sortes de conjectures, allant jusqu'à flairer le panneau qui émettait une odeur d'huile très prononcée, le secret n'en resta pas moins impénétrable ». (1) Ce que Van Mander rapporte ici, est emprunté à Vasari. Cette expertise olfactive est plaisamment suspecte. Mais l'admiration des peintres italiens pour la technique de Jean est hors de doute. Perdu aussi malheureusement ce triptyque. On ne saurait reconnaître sa partie centrale dans l'*Annonciation* de St. Pétersbourg, laquelle n'est elle-même qu'un volet. Quant au saint Jérôme qui figurait dans le triptyque de Lomellinus et que Facius nous décrit dans sa bibliothèque, il se retrouverait dans une œuvre italienne de la National Gallery.



[illegible]

[illegible]
Portrait d'Isabelle Borluut
[illegible]
[illegible]

Il ne faut point confondre, croyons-nous, ce *Saint Jérôme* avec celui que possédait Laurent de Médicis au dire de Van Mander et de Vasari. On a cru reconnaître ce dernier tableau dans une œuvre du musée de Naples : un *Saint Jérôme* dans sa chambre de travail qui a été successivement attribué à Hubert Van Eyck, à Colantonio del Fiore (?) et à Jean Van Eyck lui-même. C'est faire beaucoup d'honneur à une œuvre qui n'a rien de magistral.

(1) Van Mander, *Livre des peintres*, tr. Hymans, p. 39



Jean van Eyck
Portrait de la femme du peintre
(Musée de Bruges)

Comme le proposent les nouveaux éditeurs du *Cicerone* (1), il s'agit ici sans doute du travail d'un maître napolitain influencé par le réalisme flamand du XVe siècle.

Nous devons considérer comme absolument perdu aussi le célèbre triptyque : la *Vierge avec l'enfant Jésus et le donateur* qui provient de l'abbaye Saint-Martin à Ypres et que possède aujourd'hui M. G. Helleputte. L'authenticité de cette œuvre, laissée inachevée par le maître, est incontestable ; deux documents presque contemporains l'établissent et il y a peu de tableaux de Jean Van Eyck dont l'histoire soit aussi connue (2). Tous les chroniqueurs du XVIe et du XVIIe siècle le signalent : Van Vaernewyck, Lucas de Heere, Guichardin, Van Mander, qui dit : « Il semblait que ce fut une œuvre plus divine qu'humaine. » Mais il ne reste plus trace de la peinture primitive. Elle a été restaurée ou plutôt refaite impitoyablement, par quelque barbouilleur yprois de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle. L'abbé Nicolas Van Maelbeke prévôt de Saint-Martin d'Ypres, représenté au centre, est effrontément défiguré ; on lui a fait une tête rougeaude de tireur à l'arc. Aucun vestige ne subsiste du pinceau



Photo Hanfstaengl.

JEAN VAN EYCK
L'Ange Gabriel
Volet du Retable de l'Agneau
(Musée de Berlin).

(1) Burckhardt. *Cicerone*. 2e part. 5e éd. Trad. Gérard, p. 632, note.
(2) Cf. Weale. *Catalogue des primitifs*, p. 6. et 7.

de Jean, ni dans la Vierge, ni dans les volets, ni dans les grisailles de l'extérieur. L'œuvre est tuée ; pourtant la conception de l'ensemble, certaines particularités du paysage dénoncent l'origine du « cadavre » et subsistent comme de perpétuels accusateurs du forfait.



Jean Van Eyck mourut en juillet 1440. Lucas de Heere, dans son *Ode*, dit : *Tôt fut ravie à la terre cette noble fleur.* Mais Van Mander rectifie déjà son maître : « Je ne tiens pas pour exacte », dit-il, « sa mort prématurée ». Selon toute vraisemblance, Jean avait une cinquantaine d'années en mourant. Il versa la rente de sa maison au chapitre de la cathédrale jusqu'en 1440. Elle fut ensuite servie par sa femme jusqu'en 1443, année où elle vendit la maison à Herman Reysseburch. Les frais des obsèques s'élevèrent à douze livre parisis — le prix le plus généralement payé et nullement le maximum. Ses funérailles furent donc modestes. On sentit pourtant toute l'importance de sa perte puisque pendant trois siècles on célébra en juillet une messe anniversaire pour le repos de son âme dans cette cathédrale de Saint-Donatien que décorait l'un de ses plus hauts chefs-d'œuvre. La Révolution française, en détruisant l'église, fit cesser la commémoration.

Le peintre fut inhumé à l'extérieur du chœur. Mais une note des *Acta capitularia* de 1442 dit que le 21 mars, à la prière de Lambert, frère de Jean Van Eyck, le corps de l'artiste « solemnissimi pictoris », enseveli dans le pourtour extérieur, fut transféré avec la permission de l'évêque à l'intérieur de l'église, près des fonts baptismaux. Près de la sépulture une colonne portait une épitaphe latine que Van Mander et Van Vaernewyck nous ont conservée. Voici la traduction de ce panégyrique que l'humanisme des Flandres a teinté de ses élégances et de son érudition. (1)

Ici repose l'illustre Jean, d'un mérite admirable,
Qui personnifia le don merveilleux de la peinture.
Il peignit des formes vivantes et les herbes fleuries du sol,
Mettant une âme en chacune de ses œuvres.
C'est pourquoi il surpasse Phidias, Apelle
Et Polyclète, qui lui aussi, ne l'a point égalé.
Qui ne s'écriera : Cruelles, cruelles les Parques
Qui nous enlevèrent un tel homme.
Ecrivons de nos larmes ce fait immuable.
Et qu'il vive désormais au Ciel pour prier Dieu.

(1) Cf. le texte latin dans Hymans : le *Livre des Peintres*, p. 41.

Des critiques tirent argument de l'épitaphe de Hubert pour proclamer la supériorité de l'aîné ; ils perdent de vue l'épitaphe du cadet. La faveur de Philippe le Bon accompagna le maître au delà de la vie et j'ai déjà dit que la fille de Jean reçut de Monseigneur la dote nécessaire à son entrée au couvent de Maesyck en 1448-49 — huit ans par conséquent après la mort de son père. C'est donc avec quelque raison que Lucas de Heere écrit :

A bon droit toute sa vie, Jean fut cher
Au noble comte Philippe et fidèle à son gracieux maître
Qui le tenait en haute estime, et se plaisait
A l'envisager comme l'ornement de la Néerlande (1).

et Van Mander n'est pas si loin de la vérité quand il dit de son côté que Jean « à cause de son mérite artistique et de ses vastes connaissances » devint le conseiller intime du duc, — le peintre n'eut-il point mérité ce titre pour ses voyages secrets ? — et que Philippe le Bon prenait plaisir à avoir l'artiste près de lui « comme Alexandre le Grand chérissait l'illustre Apelle ».

Jamais affection fut-elle plus légitime ? Jean Van Eyck ne fut-il pas l'un des maîtres les plus variés et les plus puissants de tous les temps ? Aucun problème de son art ne le laissait indifférent. Quelle fut exactement sa part d'invention dans la technique de la peinture à l'huile ? On ne sait ; mais à voir ses chefs-d'œuvre on peut l'estimer considérable. Il surveilla les travaux des miniaturistes de Philippe le Bon (2) ; en 1433 il étoffa de couleurs six statues ornant les façades de l'hôtel de ville de Bruges (3). D'anciens biographes nous assurent qu'il perfectionna l'art du vitrail en empêchant la matière colorante de pénétrer dans l'épaisseur du verre par un coup de feu dirigé à propos (4). Et nous pouvons croire Van Mander quand il affirme que ses dessins étaient de la plus grande perfection : souvenons-nous de l'étude pour le *Cardinal Albergati* et souvenons-nous aussi de l'inimitable *Sainte Barbe*. Génie multiple et sûr, diplomate, portraitiste, paysagiste, peintre de genre, architecturiste, miniaturiste, étoffeur de statues, géographe, ingénieur, peignant les foules, les villes, la Vierge, les anges, les saints, les seigneurs, les bourgeois, les manants, Jean Van Eyck restait comme tous les maîtres du XIV[e] siècle, le parfait artisan, amoureux de

(1) *Livre des Peintres*, éd. Hymans, p. 36.
(2) De la Borde. op. cit. T. I., p. 358.
(3) Weale. *Guide de Bruges*.
(4) Cf. Michiels. *Peintres Brugeois*, op. cit.

loyale pratique et de beau travail manuel... Nul jamais n'égala sa technique; elle est affirmative et ardente; elle est ingénuement et mystérieusement belle. Sous les tons immarcessibles transparaît une trame d'or dont nul n'explique la cause, — et ce sont peut-être les siècles qui l'ont ajoutée dans leur respect pour cette force.



[illegible]
[illegible]
[illegible]
Musée de Berlin.

Et tout de suite le prestige du maître rayonna. Il ne faut pas attendre le XVIme siècle pour qu'un Jean Lemaire de Belges en sa *Couronne Margaritique* enguirlande doctement l'artiste et salue Jean Van Eyck comme le « Roy des Peintres »,

Duquel les faits parfaits
[et mignonets
Ne tomberont jamais dans
[un oubli vain.

Pour recueillir le témoignage de cette unanime admiration, il ne faut pas même attendre la *Chronique rimée* du père de Raphael qui, à la fin du XVme, place il gran Joannis » à la tête des peintres flamands. Écoutons seulement Barthélemy Facius, contemporain du peintre de Monseigneur de Bourgogne : « *Johannis Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est.* N'est-ce point formel ? Prince des peintres de son temps! N'est-il point hors de doute

que Jean fut le plus grand des deux frères Van Eyck? Le signalement de ses tableaux est entre tous précis et infaillible : ce sont d'indiscutables chefs-d'œuvre. Je ne crois pas qu'on en puisse dire autant des œuvres restituées à Hubert.



Photo Bruckmann

Hubert et Jean Van Eyck
Dieu le Père
Retable de l'Agneau
Église de Saint-Bavon, Gand

Si nous voulions déterminer son rôle dans l'art, l'histoire du XVme siècle entier, — flamand, français, allemand, espagnol, italien, — serait à parcourir. Nous devons renoncer (ici du moins) à relever l'ineffaçable empreinte de son génie chez ses successeurs directs : Petrus Christus, Jacques Daret, Roger Van der Weyden, — à caractériser sa décisive intervention dans la naissance de l'école de Haarlem, où Albert Van Ouwater et Thierry Bouts sont parmi ses plus étroits disciples, — à énumérer les conséquences de son voyage en Espagne, où Louis Dalmau se réclame de lui avec sa *Vierge* du musée de l'Archivo de Barcelone, — à suivre enfin avec l'admiration et le temps voulus, la grande lumière que son art projette sur l'Italie. Ne conquiert-il pas le quattrocento en ses Mécènes les plus notoires, puisque Alphonse de Naples, Frédéric d'Urbin et jusqu'à Laurent de Médicis possédèrent de ses œuvres ; — en ses artistes-théoriciens, puisque Barthélemy Facius, Filarète, d'autres encore apportèrent l'hommage écrit de leur admiration à sa maîtrise unique; — en la plupart de ses

grands peintres enfin : toscans, vénitiens, ombriens septentrionaux et méridionaux, qui se rattachent par leurs œuvres, bien mieux encore que par les récits de Vasari, au génie de l'immortel flamand ?

Jean Van Eyck domine la première Renaissance septentrionale; il en est l'aboutissement, le point culminant. L'effort des maîtres de la cour de Valois, de Bourges, de Dijon, des imagiers, peintres et enlumineurs de Flandre, la poussée internationale du XIVme siècle, le souffle nouveau de vie réelle qui entraînait l'art vers des formes plus humaines, les courants irrésistibles du siècle précédent qui détachaient la beauté de l'idéal gothique, aboutirent à son génie, se condensèrent en ses créations, se versèrent dans l'individualité de ce peintre unique comme de grands fleuves dans l'océan. Bien des œuvres dignes de foi étaient écloses pendant cette période d'évolution ; les merveilles des frères de Limbourg nous acheminent vers les découvertes des Van Eyck et sûrement Hubert fut, lui aussi, un initiateur et, si l'on veut, un prophète.

Jean est le Messie.

Scrutateur infatigable de la nature, il est l'un des Pères de la Renaissance et de l'art moderne. Sa joie à observer et à surprendre la physionomie exacte des choses est inlassable, sa sûreté à la traduire infaillible. Il sentait que si l'art est quelque chose de très grand vis-à-vis de nous, comme le veut Ruskin, c'est aussi quelque chose de très humble vis-à-vis de la nature. Et il servait sa mission en s'absorbant dans son modèle, en le dominant « avec l'acuité de l'œil de l'aigle ». Il n'aimait que la nature calme, trouvant que tout mouvement violent est une gaucherie; et lui-même est resté timide devant les rares gestes de ses personnages. Il laissait à l'art futur la tâche de peindre les attitudes diverses du corps en les associant à une gamme plus variée, sinon plus riche, d'expressions humaines. Son génie avait accompli un suffisant miracle.

Rien d'aussi parfaitement beau ne s'était vu jusque-là; et durant tout le XVme et tout le XVIme siècle flamand on ne vit rien de comparable. Lorsque Memling voulut fixer les incertitudes de son tempérament éclectique, il interrogea la *Madone Van der Paele ;* mais égala-t-il le maître dans son doux et vaporeux chef-d'œuvre le *Mariage mystique de sainte Catherine?* Et si haut que soit Quentin Metsys, peut-on voir en lui l'une de ces cîmes vers où s'aimantent les énergies et les ardeurs de toute une époque ?

Nul, ai-je dit, n'égala la technique de Jean Van Eyck. Et nul n'égala sa conscience.

Partout éclatent son énergie, son irréductible virilité où ne se mêle rien d'agressif ni de laborieux. Sa foi d'artiste — qui est en dernier examen une haute vertu humaine — reste entière à toutes les minutes de sa production. La constante harmonie de ses forces se soutient sans peine et, par une grâce divine, conserve sa plénitude jusqu'au dernier jour. La conscience de Jean Van Eyck est un diamant que rien n'entame. Dieu en fit don aux hommes en un jour à jamais heureux.

Mais ne dit-on point que le maître fut dépourvu d'esprit mystique ? Le reproche est singulier, formulé par notre époque, la seule à laquelle on puisse contester le droit de juger des choses du ciel. Jean Van Eyck ne se perdit point dans l'extase du rêve, laquelle n'est qu'une des nuances du mysticisme; obéissant à sa nature flamande, il contempla la réalité, mais il ne s'absorba pas moins, ne tendit pas moins toutes les ressources de son être vers un objet idéal. Peignant la vie, il oubliait sa vie; peignant les choses de la terre, il était le desservant d'une tâche divine. Là est le vrai signe du mysticisme. Son amour de la Création en fait le plus religieux des peintres, et si d'autres furent aussi pénétrés des joies sublimes de l'art, aucun maître ne le fut plus constamment, avec un bonheur plus simple, plus franc, plus pur.

CHAPITRE IX

Le Retable de l'Agneau.

C'est une coquetterie — n'est-ce pas plutôt un pédantisme ? — de la critique actuelle de ne plus tenir aucun compte de l'opinion du vénérable Van Mander quand il s'agit des frères Van Eyck. Il faut reconnaître pourtant que le bon chroniqueur du *Livre des Peintres*, gagné comme tous ses contemporains aux doctrines romanisantes, avait un mérite considérable en exprimant pour l'Autel de Gand un enthousiasme sans réserve. Il en parle avec exaltation, comme Vasari de la *Joconde* : « Les artistes, dit-il, en sont » frappés de stupeur... Oui l'œuvre dans son ensemble les décourage(1). Son maître Lucas de Heere cite le Retable avec non moins d'émotion et s'écrie dans son *Ode* : « Quelle gloire sera celle de Jean Van Eyck ! (à cette époque Jean passait unanimement pour l'auteur principal du chef-d'œuvre) quelle gloire sera la sienne de ce que toutes ses couleurs n'ont point pâli ! En près de deux cents ans ! Qu'elles tiennent encore ! C'est ce que l'on voit aujourd'hui dans bien peu d'œuvres (2). » Il y a près de six cents ans que le polyptyque de l'Agneau est peint. On peut répéter la remarque avec non moins d'opportunité et avec une stupéfaction non moins admirative.

L'Adoration de l'Agneau s'enveloppe de mystère. En vain l'érudition la plus subtile et la plus tenace s'ingénie-t-elle à découvrir la part de collaboration des deux frères dans l'exécution du chef-d'œuvre. Les plus grands obstacles contrarient les recherches : l'absence de documents contemporains, la fragilité des traditions orales recueillies par les chroniqueurs du XVIe siècle, les restaurations subies par le chef-d'œuvre qui rendent incertain tout examen technique, enfin la dispersion à jamais déplorable de

(1) *Livre des Peintres*, ed. Hymans, p. 32.

(2) Ibid. p. 36.



Photo Bruckmann

Jean van Eyck
La Madone à la Fontaine
Musée Royal d'Anvers

notre plus pur trésor national. Telles sont les principales raisons qui rendent pour ainsi dire insoluble l'énigme des frères Van Eyck. J'ai cru pourtant qu'il ne fallait point renoncer à commenter le Retable et j'ai pensé qu'en obtenant pour cette analyse le concours de plusieurs savants et archéologues, j'arriverais à mieux marquer les richesses et la grandeur du chef-d'œuvre. Le R. P. Van den Gheyn, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque royale de Bruxelles, a relevé en vue de mon travail tous les textes inscrits sur le polyptyque ; M. Van Malderghem, archiviste de Bruxelles, m'a communiqué une note sur les bannières et les couronnes des *Chevaliers du Christ*; M. E. de Prelle de la Nieppe, conservateur aux musées royaux d'art décoratif de Bruxelles, a décrit les armures des trois saints qui précèdent ces *Chevaliers* ; M. Vermeersch, membre de la Commission de surveillance des mêmes musées, m'a signalé les particularités relatives aux bijoux ; M. E. Closson, conservateur-adjoint du musée instrumental de Bruxelles, m'a fourni des indications sur les instruments des *Anges Musiciens.* Mon intervention, s'est bornée très souvent à la mise en œuvre des matériaux précieux fournis par mes collaborateurs.



Photo Hanfstaengl

HUBERT ET JEAN VAN EYCK
La Vierge
Retable de l'Agneau
(Église de Saint Bavon, Gand).

* * *

Il est nécessaire de donner une description schématique du chef-d'œuvre avant d'en aborder l'histoire et le commentaire détaillé. Nous supposons, bien entendu, le polyptyque reconstitué en ses éléments originaux.

Le Retable fermé superpose trois séries de figures. Dans le bas quatre panneaux montrent : aux extrémités les donateurs Judocus et Isabelle Vydt, au centre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, imitant des statues. Plus haut est représenté le Mystère de l'Annonciation qui se déroule en quatre panneaux ; ceux du centre sont sans personnages ; aux extrémités, on voit Marie et l'ange Gabriel. L'ensemble de ces volets est surmonté de trois lunettes cintrées. Celle du milieu, plus haute, se divise en deux parties où l'on aperçoit à droite du spectateur la sibylle de Cumes, à gauche la sibylle d'Érythrée. Les deux autres lunettes montrent le prophète Zacharie au-dessus de l'ange Gabriel et le prophète Michée au-dessus de la Vierge.

Ouvrons le Retable.

L'intérieur se partage en deux zones — et peut-être y en avait-il trois primitivement, car Van Mander et Van Vaernewyck parlent d'une prédelle représentant un *Jugement Dernier* qui avait déjà disparu de leur temps. La zone supérieure se compose de sept panneaux. Au centre *Dieu le Père*, à sa droite la *Vierge*, à sa gauche *saint Jean-Baptiste* ; à droite de la Vierge les *Anges chanteurs*, à gauche de saint Jean-Baptiste les *Anges musiciens* ; aux deux extrémités *Adam et Ève*. Deux petites compositions traitées en grisaille surmontent les figures de nos ancêtres : au-dessus d'Adam, le *Sacrifice d'Abel et de Caïn* ; au-dessus d'Ève, le *Meurtre d'Abel*.

Dans la partie inférieure se voient cinq panneaux : au centre une grande composition décrivant l'Adoration proprement dite que nous appellerons l'*Agneau Mystique* ; sur les côtés, à droite les *Chevaliers du Christ* et les *Juges Intègres*, à gauche les *Ermites* et les *Pèlerins*. Les figures de Dieu le Père, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, la composition de l'Agneau Mystique constituent la partie fixe du Retable. Les autres parties sont mobiles et composent les volets qui se replient.

* *

On ignore complètement la date de la commande. L'opinion généralement admise veut que Hubert commença le Retable à Gand vers 1420 à la demande de Judocus Vydt le donateur. M. Weale (1) croit que Hubert a dû travailler au polyptyque au moins pendant dix ans et qu'il reçut la commande vers 1415. M. Six (2) fait une suppositon hardie et prend pour

(1) *Exposition des Primitifs flamands*, op. cit. p. XV.

(2) Six. *A propos d'un repentir de H. Van Eyck. Gaz. des Beaux Arts*, 1903.

point de départ les Heures de Turin. Elles sont à ses yeux de la main de Hubert, et furent exécutées par l'aîné des deux frères pour Guillaume IV de Hollande. Ce serait ce prince et non Judocus Vydt qui aurait commandé le polyptyque. Hubert aurait travaillé à la Haye jusqu'en 1417, et c'est de son séjour en Hollande que dateraient les parties les plus anciennes du Retable. L'inscription relevée sur le cadre et dont nous avons donné plus haut le texte, ne dit point en effet que Judocus Vydt *commanda* le polyptyque; elle dit seulement que c'est à sa prière que Jean acheva le travail. Mais sur quelles *preuves* s'appuie-t-on pour faire de Guillaume IV le Mécène de Hubert et pour voir en l'ainé des deux frères l'auteur des Heures de Turin ? En l'absence de documents impératifs, nous adopterons l'opinion traditionnelle. Le Retable fut commandé à Hubert Van Eyck vers 1420 par Judocus Vydt, seigneur de Pamele, l'un des plus riches patriciens de Gand. Hubert mort, Jean acheva le Retable qui fut exposé pour la première fois le 6 mai 1432.

L'église de Saint-Bavon, où fut placé le chef-d'œuvre, s'appelait alors l'église de Saint-Jean. Judocus Vydt y avait acheté une chapelle en 1420 pour y établir la sépulture de sa famille et de la famille de sa femme Isabelle Borluut. La chapelle fut décorée de vitraux, d'armoiries sculptées, et sur l'autel on posa le Retable. Fils d'un receveur des Flandres (son père nous est connu par de nombreuses mentions d'archives), seigneur de plusieurs endroits, notamment de Pamele en Brabant, qu'il ne faut pas confondre avec Pamele près d'Audenaerde, Judocus Vydt possédait plusieurs hôtels à Gand où il épousa Isabelle Borluut, d'illustre famille. Très généreux, très charitable, le Mécène gantois fonda des établissements hospitaliers et de son vivant fit don à l'église de Saint-Jean de plusieurs domaines, des polders notamment qu'il possédait dans le Nord, pour payer les soins que réclamait le polyptyque et les offices qui devaient être célébrés devant le chef-d'œuvre. Par contre son testament, un document d'importance, ne fait aucune mention de l'œuvre des frères Van Eyck. Chose remarquable aussi : ni Judocus, ni sa femme n'ont été ensevelis dans la chapelle achetée à cette intention ; ils furent inhumés dans l'un des hôpitaux qu'ils avaient fondés (1).

L'*Adoration de l'Agneau* fut rapidement célèbre. Van Mander en témoigne par ces lignes souvent citées : On n'ouvrait le Retable que pour » les grands seigneurs ou contre une bonne rémunération ; » — ce qui est

(1) Ces renseignements biographiques sur Judocus Vydt m'ont été fournis verbalement par M. Victor Van der Haeghen, archiviste de la ville de Gand.

toujours vrai — « la foule ne le voyait qu'aux jours de grandes fêtes ; mais » il y avait alors une telle presse qu'on en pouvait difficilement approcher, » et la chapelle ne désemplissait pas de la journée. Les peintres jeunes et » vieux et les amateurs d'art y affluaient comme par un jour d'été les abeilles » et les mouches volent par essaims autour des corbeilles de figues ou de » raisins (1). » Ceci n'est plus vrai. Il y a cinquante ou soixante ans les paysans des environs de Gand allaient le dimanche matin admirer l'œuvre exposée publiquement. Le Retable est toujours visible gratuitement le jour du Seigneur ; mais les paysans ne viennent plus guère. Et combien d'artistes s'estiment quittes envers le chef-d'œuvre quand ils l'ont vu pendant quelques minutes !

En visitant les Pays-Bas les voyageurs d'autrefois ne manquaient point d'aller contempler l'autel de Judocus Vydt. Dès la fin du XVe siècle, en 1494, un savant médecin de Nüremberg, Hieronymus Münzer, relatant son voyage dans les Flandres, décrit le Retable avec ferveur (2) et Albert Dürer, traversant Gand, ne sera pas moins enthousiaste : « Darnach sahe ich des » Johannes Taffel, das ist ein überköstlich hoch verständig Gemähl ! » — Dès ce moment Jean passe aux yeux de tous pour le principal auteur du polyptyque.

En 1550, première restauration. Le clergé de Saint-Bavon choisit deux peintres universellement estimés à cette époque : Lancelot Blondeel, le glorieux dessinateur de la cheminée du Franc de Bruges, et Jean Schoreel, chanoine d'Utrecht. Ces maîtres s'acquittèrent religieusement de leur tâche et reçurent des présents précieux. « Celui du maître Jean Schoreel », nous dit Van Vaernewyck, « consistait en un hanap d'argent dans lequel j'ai bu » en visitant sa maison à Utrecht (3).

C'est au moment où s'achevait le travail de Schoreel et Blondeel que Philippe II, trente-sixième comte de Flandre et dilettante de haut goût, se désolant de ne pouvoir contempler l'original de l'*Adoration* en Espagne, songea à faire copier le polyptyque par quelque maître flamand en renom. Il s'adressa à Michel Coxcie — le Raphael flamand — qui exécuta son travail en deux ans et reçut environ quatre mille florins (4). Rien ne fut négligé pour que la réplique se rapprochât le plus possible de l'original. Comme il était impossible de se procurer du beau bleu dans le pays, le

(1) Le *Livre des Peintres*, éd. Hymans, p. 84.
(2) Karl Voll *Jean Van Eyck en France. Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II.
(3) Van Vaernewyck. Ch. XLVII.
(4) Cf. *Ode* de Lucas de Heere *Livre des Peintres*, éd. Hymans, p. 38.

Titien, sur la demande du roi, envoya « une sorte d'azur que l'on tient » pour naturel, qui se trouve dans les montagnes de la Hongrie et qu'il était » moins difficile d'obtenir avant que le Turc ne se fut emparé de ces » contrées. La faible quantité que » l'on employa au manteau de la » Vierge coûta trente-deux du- » cats (1) ». Coxcie introduisit quelques modifications dans sa copie. A l'extérieur il ne reproduisit ni les portraits des donateurs, ni la figure en grisaille de saint Jean-Baptiste; il les remplaça par trois Évangélistes en conservant saint Jean l'Apôtre; à l'extérieur il changea légèrement l'attitude de l'ange qui joue l'orgue.

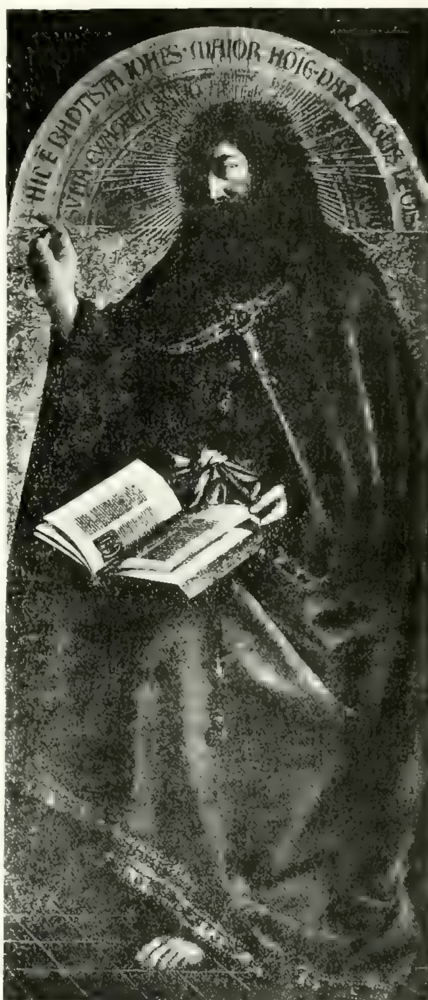


Photo Hanfstaengl.

HUBERT ET JEAN VAN EYCK
Saint Jean-Baptiste
Retable de l'Agneau
Église de Saint-Bavon, Gand.

Transportée à Valladolid, puis dans la chapelle du palais de Madrid, la copie repassa les Pyrénées durant les guerres de Napoléon. En 1817 elle était à Bruxelles et son sort fut pareil à celui de l'original; elle fut misérablement dispersée.

L'œuvre de Coxcie est fort remarquable, et nous sommes de l'avis de Lucas de Heere. Le Raphael flamand « a sauvegardé son honneur. » Mais la comparaison avec les Van Eyck est écrasante. La facture du grand copiste reste superficielle, son modelé est lâche. Il force ses tons, donne au rouge un maximum de vivacité et pourtant sa couleur garde un aspect anémique; son paysage manque d'air; ses détails d'orfèvrerie sont médiocres. Rien ne proclame mieux la grandeur des frères Van Eyck que l'infériorité de cette belle copie (2).

(1) Le *Livre des Peintres*, éd. Hymans, p. 33.

(2) Une deuxième reproduction fut exécutée au commencement du XVIIe siècle; elle passa entre diverses mains. Elle est à présent au musée d'Anvers; nous l'estimons très inférieure au travail de Michel Coxcie.

Le Retable traverse ensuite une époque critique (1). Pendant les troubles du 19 août 1566, on dut le transporter dans la nouvelle citadelle de Gand; peu de temps après, les luthériens, par l'entremise du prince d'Orange, l'offrirent à Élisabeth d'Angleterre dont ils voulaient l'appui; l'évêque Triest par son énergie, sut heureusement empêcher ce marché. Puis survinrent les fureurs iconoclastes; le chef-d'œuvre menacé fut caché à l'Hôtel de Ville avec d'autres objets précieux. La ville ayant été reprise par les Espagnols, on profita d'une accalmie pour replacer le polyptyque dans la chapelle de Judocus Vydt en septembre 1584, sous la direction du peintre Frans Horebaut. La série des périls n'était point épuisée. En 1641 le feu détruisit le toit de Saint-Bavon; le Retable fut sauvé à temps; mais une nouvelle restauration fut jugée nécessaire. Le peintre Van den Heuvel s'en chargea en 1663; en tout cas, il nettoya Adam et Ève, « *schilderye van Adam en Eva.* Ces mêmes figures eurent le don de scandaliser le voltairien Joseph II quand il visita les Pays-Bas en 1785, et elles furent dès lors reléguées dans les combles. Ce fut le commencement de la fin.

En 1794, faisant en Belgique leur moisson de chefs-d'œuvre, les commissaires français s'emparèrent de l'*Adoration.* Mais grâce à l'intervention de l'évêque Mgr Fallot de Beaumont, les volets mobiles purent rester à Gand. Les parties centrales, exposées au Louvre, y firent sensation. On les restitua à la fabrique de Saint-Bavon après Waterloo, et elles traversèrent triomphalement la ville de Gand au milieu des réjouissances populaires. Le 10 mai 1816, on les replaça sur l'autel et on eut le tort de ne pas y joindre tout de suite les volets sauvés en 1794.

Il se passa alors une chose effroyable.

Profitant de l'absence du nouvel évêque, Mgr de Broglie, les marguilliers vendirent les six volets : *Anges musiciens, Anges chanteurs, Juges intègres, Chevaliers du Christ, Pèlerins et Ermites.* C'est une histoire tragique et grotesque dont l'un des épisodes les plus douloureusement comiques a été conté récemment avec une loyauté admirable par le chanoine G. Van den Gheyn (2), de la cathédrale de Saint-Bavon. La vente eut lieu en 1816. L'année suivante le gouverneur de la Flandre orientale, baron de Kevenberg invita les marguilliers « à lui faire connaître les auteurs de la » vente illicite dont il s'agit, afin de faire peser sur eux la responsabilité

(1) Cf. à partir de cette époque sur l'historique du chef-d'œuvre : Ch. Ruelens, Annotations de Crowe et Cavalcaselle : *Les anciens Peintres flamands*, trad. Delepierre, T. II, p. LVII; Siret dans *l'Art chrétien en Hollande et en Flandre*, T. I, p. 2 et 3. Amsterdam 1881; Michiels : les *Peintres Brugeois*, op. cit. et Ch. Van den Gheyn : *Quelques documents inédits sur deux tableaux célèbres. Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand* t. VIII, 1900, p. 201 à 208.

(2) Frère de notre éminent collaborateur.

» qu'ils ont encourue. » Le vicaire général J. le Surre répondit le 7 juillet par une longue missive que le chanoine Van den Gheyn publie et commente. C'est un document d'une extraordinaire valeur pour l'histoire du goût esthétique. Les marguilliers, *comme administrateurs en service d'activité*, avaient droit, assure le vicaire général, de vendre ces volets « espèce de fermeture antique, quoique fort disgracieuse. » A quoi bon garder ces débris ? D'ailleurs les Français survenant dans le pays avec leur agence de commerce et approvisionnement pour l'extraction en pays conquis des objets de sciences, arts et agriculture, » les avaient abandonnés « comme chose de peu de valeur.

Le vicaire oubliait que l'intervention de Mgr de Beaumont avait sauvé ces débris et qu'on les avait remisés dans un magasin attenant à la salle capitulaire pour les protéger contre de nouvelles convoitises. Le singulier plaidoyer de J. le Surre nous apprend ensuite qu'il s'écoula quelque temps avant que la « fermeture » fût replacée sur l'autel. Enfin en 1816 le polyptyque était reconstitué. Mais dès 1815 l'idée avait germé dans l'esprit des marguilliers de vendre les volets « à un prix honnête en Angleterre. » On s'adressa à un marchand d'Ostende, appelé Van Iseghem qui ne trouva point l'amateur espéré. On fut plus heureux d'un autre côté. Un chanoine de Saint-Bavon qui avait quitté Gand pour habiter Bruxelles, connaissait dans cette ville un marchand de tableaux appelé Nieuwenhuys, un hollandais doué d'un flair artistique surprenant,(1) mais antiquaire sans scrupule et véritable écumeur d'églises. Informé de l'occasion qui s'offrait, Nieuwenhuys finit par consentir à donner mille francs par volets (les marguilliers eux-mêmes avaient fixé le chiffre), à la condition que les peintures lui fussent livrées dans les 24 heures.

Les marquilliers acceptèrent. Tout de même le vicaire général fut pris d'une sorte de scrupule et voulut avoir l'avis des hommes compétents. Il s'adressa à deux collectionneurs gantois pour avoir leur opinion sur la valeur des panneaux. Hélas! il ne cite pas les noms de ces deux merveilleux connaisseurs dont la science et le « goût » autorisèrent la pire des sottises.

L'un d'eux vint à Saint-Bavon et examina soigneusement les volets remis en place. On lui demanda ce qu'ils pourraient bien valoir. Il répondit en substance qu'ils n'avaient d'autre mérite que leur antiquité et le nom du peintre et qu'un amateur en donnerait bien cent francs pièce ! « On nous offre mille francs par panneau, » répondit le vicaire général. « C'est

(1) On lui doit notamment l'fdentification des premières œuvres de Thierry Bouts.

une affaire superbe. Ne manquez pas une pareille occasion, » répliqua cet expert étonnant « *un tel prix n'est que l'effet d'une sorte d'enthousiasme pour les pièces antiques.* »



[illegible]
[illegible]
[illegible]
Musée de Berlin .

On peut facilement imaginer l'extraordinaire conversation qu'entendirent les murailles de la Chapelle Vydt. Qu'on lise seulement la lettre révélatrice publiée par le Chanoine Van den Gheyn et conservée à l'évêché de Gand. Le goût de l'époque, disons-le, y est bien plus dénoncé que le béotisme ou la soi-disant avidité des marguilliers. L'église de Saint-Bavon était fort pauvre et la lettre du vicaire-général se termine par le tableau de la détresse où se trouvait la Cathédrale....

Nieuwenhuys eut donc les volets dans le délai prescrit par son ultimatum. Mais le peuple gantois eut un mouvement de révolte. L'Adoration était un palladium sacré. On le vit bien en ces tristes heures. Dès que le troc fut connu Gand se souleva. Quelques amis des « pièces antiques » déposèrent une plainte. Une descente de justice fut opérée chez le brocanteur ; on ne trouva rien. Pendant que la justice instruisait, le Hollandais, né malin, avait fait sortir clandestinement les six panneaux de

Belgique ; il les vendit 100,000 francs à un Anglais appelé Solly qui habitait l'Allemagne, lequel les vendit 400,000 thalers au roi de Prusse. Les florins de Nieuwenhuys faisaient boule de neige.

Tels sont les faits brutaux. Ils sonnent comme un glas dans la vie du chef d'œuvre.



JEAN VAN EYCK
Les Anges Musiciens
Volet du Retable de l'Agneau
Musée de Berlin.

L'histoire accidentée du polyptyque n'est point terminée. Nouvel incendie en 1822. Des cendres brûlantes tombèrent sur le Retable et le panneau central fut fendu d'un bout à l'autre. Nouvelle restauration, nouveau nettoyage par un peintre inconnu appelé Lorent, qui touchait une paye de 15 fr. par jour. Ce manœuvre consacra huit journées à la Vierge, douze à Dieu le Père, quinze à saint Jean-Baptiste, dix-huit au panneau de l'*Agneau mystique*. Nous étions loin du temps où l'on demandait pour ces travaux le concours de maîtres illustres comme Lancelot Blondeel et Jan Schoreel.

En 1834 les archéologues protestèrent contre l'abandon des volets d'*Adam* et *Ève* dans les greniers de la cathédrale. Ils y étaient oubliés depuis Joseph II. On continua à ne point s'en occuper. En 1847, le comte de Laborde obtint l'autorisation de les

voir et écrivit : « ...Ces deux précieux tableaux, appuyés contre le mur, dans
» un galetas sans cheminée, sont exposés aux désastreux effets des varia-
» tions de la température, au froid en hiver, à une chaleur brûlante en été;
» n'étant pas accrochés, on les déplace à chaque mouvement opéré dans un
» fouillis de meubles, de bannières, de chandeliers, de pupitres, etc., etc., on
» les heurte, on menace de les briser. » L'illustre historien se démena, mais inutilement. Enfin en 1858, tandis qu'on s'occupait de faire restaurer une nouvelle fois les parties centrales, la fabrique de Saint-Bavon commença d'interminables négociations avec le Ministre des Beaux-Arts au sujet des panneaux d'*Adam* et *Ève*. En 1861 un arrêté royal parut au *Moniteur*. Les fabriciens cédaient les deux figures au gouvernement, qui les fit placer au musée de Bruxelles. On donnait en échange au conseil de fabrique les volets de la copie de Michel Coxcie, que l'on venait d'acheter... au fils de Nieuwenhuys. Le père avait pris les originaux; le fils vendait les copies. C'était une restitution avantageuse. Le gouvernement par le même arrêté (qui attribue *Adam* et *Ève* à Hubert) s'engageait en outre, à intervenir jusqu'à concurrence de cinquante mille francs, dans l'exécution de vitraux et à faire exécuter une copie des deux figures « avec les modifications qui seraient « indiquées par le conseil de fabrique ». Les copies furent commandées à M. Victor Lagye qui couvrit nos ancêtres de pagnes ridicules......

Aujourd'hui l'église de Saint-Bavon possède des Van Eyck toute la partie fixe du Retable : *Dieu le Père, la Vierge, saint Jean-Baptiste, l'Agneau mystique ;* les volets sont de Michel Coxcie, — sauf *Adam* et *Ève* de Victor Lagye.

Le musée de Berlin a les volets achetés par Nieuwenhuys ; ils ont été sciés en deux en 1895 de façon à pouvoir présenter la face extérieure à côté de la face intérieure. On y a joint *Dieu le Père* et *l'Agneau mystique* de Coxcie dont les copies de la *Vierge* et de *saint Jean-Baptiste* sont à la pinacothèque de Munich.

Adam et *Ève* trônent au musée de Bruxelles dans la salle dite des Gothiques.

Nous n'ajouterons qu'un mot à cette triste histoire.

En mutilant le Roi des Retables notre époque qui parle volontiers de beauté, a prouvé sa barbarie foncière avec autant d'éclat qu'en arrachant les marbres du Parthénon.

* * *

Le Retable est fermé.

Les grisailles qui représentent saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangé-

liste imitent deux statues de pierre blanche et fine. Chose curieuse et qui montre à quel point les Van Eyck méritent de figurer dans l'histoire de la Renaissance : il y a des réminiscences antiques dans ces figures, — Michiels en a, je crois, fait le premier la remarque (1) — et l'on croit distinguer des souvenirs de quelque Esculape dans le Précurseur et de quelque Apollon dans l'Évangéliste. L'antiquité commençait à préoccuper le monde entier; nous avons vu que l'épitaphe de Jean Van Eyck cite Phidias, Apelle, Polyclète, et bien avant cela la sainte Catherine de Courtrai laissait entendre des accents classiques. Mais une tendresse toute chrétienne anime les grisailles du Retable et la nouveauté de leur expression est soulignée par l'effort qu'elles décèlent vers l'illusion picturale. Les figures se détachent à merveille de la niche pleine d'ombre, les inscriptions :

IOHES BAP^TA

IOHES EWAN^TA

semblent vraiment taillées dans le marbre. Nous croyons avoir de vraies statues sous les yeux. Imiter au point de faire illusion : tel est le triomphe de l'art nouveau. Un seul maître y pouvait prétendre avec ces deux grisailles : Jean Van Eyck. N'était-il point familiarisé avec la sculpture, ayant étoffé des statues ? Et peintre réaliste jusqu'à la violence, ce qui l'attirait le plus sans doute dans l'art sculptural de son temps ce n'était point le naturalisme de l'école de Bourgogne, mais par une contradiction bien humaine, la tradition de grâce et de noblesse qui se perpétua dans les ateliers belges jusqu'à la fin du XIVe siècle.

Obtenant à ce point l'illusion du réel avec la pierre morte, à quel degré ne devait-il pas réussir avec les êtres vivants ?

Judocus Vydt est représenté avec ses moindres cheveux, rides, plissures, veines, ses paupières sans cils, le regard timide de ses yeux gris, avec toutes les petites gerçures de ses lèvres exsangues, les volutes de son oreille qui est lourde mais si individuelle ; Isabelle Borluut montre un visage masculin, largement taillé, peu séduisant, adouci par la coiffe de tulle et qu'un beau jeu de lumière enveloppe en partie d'une pénombre délicate. Jean seul était capable de peindre de tels portraits. On dit que l'expression personnelle fait défaut à ces deux donateurs, que malgré les couleurs de leurs vêtements et de leurs chairs ils ont l'air de statues comme les deux grisailles. Mais une expression devait dominer ici tout sentiment, toute passion individuelle : la foi. On conviendra que Judocus Vydt et sa femme, si sim-

(1) Les *Peintres Brugeois* 1846. p. 49.



[illegible]

plement vêtus et si pieusement absorbés, sont l'incarnation même de la piété des Flandres.

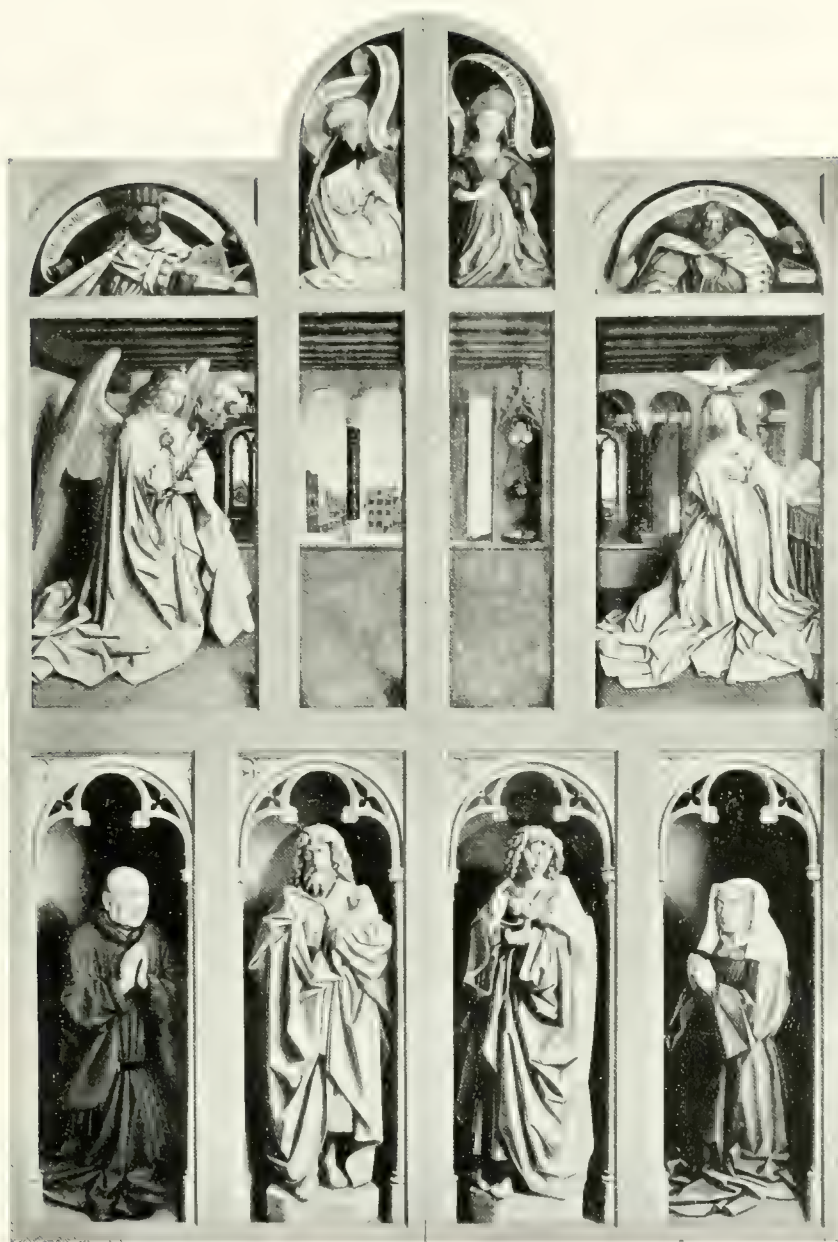
Voyons la rangée supérieure où se déroule le Mystère de l'Annonciation.

L'Ange est descendu dans quelque maison patricienne de Gand ou de Bruges; son manteau, sa robe sont traités en teintes uniformes avec le parti pris décoratif qui convenait à l'extérieur des volets. Des lèvres enfantines du messager céleste sortent les paroles de la Salutation : « *Ave gracia plena, Dominus tecum* (1).

Salut pleine de grâce, le Seigneur est avec toi ! » — Une atmosphère chaude, heureuse, délicatement embrasée, pénètre par les baies du fond, et dans l'azur éteint du ciel crépusculaire, il semble que l'on entend vibrer le chant des oiseaux voltigeant autour du pignon lointain.

La scène se développe à droite du spectateur. Agenouillée à côté de son prie-Dieu, les mains croisées sur la poitrine, la colombe posée sur son front divin, Marie répond à l'envoyé du Seigneur: « *Ecce ancilla domini.* » — « *Voici la Servante du Seigneur.* » —Les lettres sont renversées. Par une autre convention que nous connaissons bien, le peintre a placé Marie et l'Ange dans des intérieurs très bas; si la Vierge se levait, elle aurait de la peine à se tenir debout. Cette disposition admise, rien de plus vrai que

(1) *L'Évangile selon saint Luc*, chap. I, versets 28 et 38. Je donnerai les inscriptions, dégagées de leurs abréviations.



Hubert et Jean van Eyck
Le Retable de l'Agneau fermé
Avec l'autorisation de la Société Photographique, Berlin et Paris

l'oratoire de Marie. C'est l'heure vespérale du Mystère. Un demi-jour tiède entre par l'étroite fenêtre du fond, éclaire la petite niche où brillent quelques ustensiles de cuivre, enveloppe le prie-Dieu et le bréviaire, tandis qu'un rayon perdu joue avec l'eau de la carafe posée sur le balcon de l'antichambre. Les premières arcades s'ouvrent sur une sorte de loggia voûtée et c'est au delà seulement que l'on aperçoit une rue dont les maisons projettent de grandes ombres. L'Ange et Marie sont traités dans le style sculptural des deux figures en grisaille, sans ressembler toutefois à des images de pierre. Le visage de Marie est admirable de confiance, de foi, d'émotion.



Photo Hanfstaengl

HUBERT ET JEAN EYCK
Les Juges Integres
Volet du Retable de l'Agneau
Musée de Berlin .

Entre les deux figures, deux panneaux plus étroits complètent le décor de l'Annonciation. D'un côté, un petit tabernacle avec un plat, une bouilloire de cuivre et une serviette; le tout voilé d'inexprimables rousseurs. D'autre part, au delà d'un balcon où montent deux colonnettes accouplées par le plus adroit des architectes et reproduites par le plus hardi des peintres, on voit un coin de ville. On a cru pouvoir identifier ce site avec la rue Courte du Jour de Gand, et comme Judocus Vydt possédait trois hôtels dans ces parages, on a dit que Jean Van Eyck était venu terminer le Retable à Gand, avait transformé en atelier le second étage de la demeure personnelle du Mécène, et reproduit pour son Annonciation le décor patricien et le site gantois offerts à ses yeux.

Ingénieuses suppositions, amusantes à enregistrer, mais fondées sur de pures légendes... (1). Il est certain toutefois que Jean Van Eyck est l'auteur de cette *Annonciation*. Style des figures, charme profond des intérieurs, sentiment de la vie des choses : tout nous parle de son génie.

Au-dessus de l'Ange, le prophète Zacharie est un vieillard grisonnant, coiffé d'un bonnet bleu, vêtu d'un manteau vert doublé d'hermine. Le doigt posé sur son livre déployé, il montre les paroles annonciatrices qu'on lit sur son phylactère : « *Exulta satis filia Syon iubila, ecce Rex tuus venit.* IX. » — « *Sois dans l'exaltation, fille de Sion, jubile, voici que ton Roi vient* (2). »

Le prophète Michée, au visage ridé, à la barbe et aux cheveux touffus, incline sa tête vers Marie ; il a fermé son livre et mis un signet, là où sa prophétie dit les paroles de l'inscription : « *De te egredietur qui sit dominator in Israel.* » — « *De toi sortira celui qui sera le maître d'Israël* (3).

Les deux sibylles sont très individualisées et coiffées à l'orientale. La sibylle de Cumes — turban bordé de perles, corsage bleu brodé d'or, voile retombant — semble s'incliner devant les paroles de Michée. On lit sur sa banderole : « *Rex adveniet per secla futurus, scilicet in carne.* » — « *Il viendra ton roi qui sera pendant les siècles, à savoir dans la chair.* » Ce texte reproduit presque littéralement le second des vingt-sept vers cités par saint Augustin dans son *De Civitate Dei* (4) :

E coelo rex adveniet per secla futurus.

Ces vers, à ce que dit saint Augustin, sont une version du grec par un certain Flaccianus ; en tout cas, le passage cité en vers latins par l'auteur de *la Cité de Dieu* faisait certainement partie du texte grec original des *Oracula Sibyllina* (5). La popularité des vers en question fut très grande au moyen âge (6); il n'est donc pas surprenant que les Van Eyck les aient connus. Il y a plus. La prophétie de la sibylle est associée par eux au Mystère de l'Annonciation. Ce n'était pas un fait nouveau dans l'histoire de l'art. Au portail de la cathédrale de Laon, la sibylle se trouve également

(1) Les arguments de ceux qui reconnaissent une vue de Gand dans les deux revers d'*Adam et Ève* ont été résumés en dernier lieu dans la *Flandre libérale* du samedi 9 juillet 1904.

(2) Zacharie. ch. IX, verset 9.

(3) Michée, ch. V, verset 2.

(4) Lib. XVIII, cap. 23 (Migne. *Patrologie latine*, t. XLI, col. 579.)

(5) Ce sont les vers 217-260 du Livre VIII, voir l'édition récente de Joh. Geffcken, *Die oracula sibyllina*, Leipzig, 1902, p. 153, 157.

(6) Cf. E. Sackur, *Sibyllinische Texte*, p. 187.

parmi les incarnations de l'Ancien Testament qui figurent l'Annonciation, et là aussi nous la voyons avec l'inscription : *Et : P : Secla : Futur.* (1).

La sibylle d'Erythrée, avec son turban blanc rayé de bleu, est comme accroupie dans son ample robe blanche bordée d'or. Son inscription dit :

Nil mortale sonans afflata es numine celso. « *Ne prononçant aucune parole humaine, tu es inspirée par la divinité d'en haut.* » — devise à peine modifiée d'un vers de Virgile (2).

Le caractère de ces quatre figures supérieures diffère du style des autres parties extérieures des volets ; on y peut voir l'œuvre de quelque disciple d'Hubert travaillant sous la direction de Jean, car il est certain que toutes les parties que nous avons analysées jusqu'à présent ne furent exécutées qu'en dernier lieu.

L'extérieur est néanmoins la préface de l'événement exalté à l'intérieur ; il prédit l'Adoration de l'Agneau par la présence :

1° des sibylles, prophétesses *païennes*,
2° de Michée et de Zacharie, prophètes du *monde juif*,
3° de Gabriel qui annonce à Marie le prochain avènement du Messie,
4° de Jean-Baptiste, le Précurseur immédiat de l'Agneau, celui qui le premier fit savoir qu'Il était venu,
5° de Jean l'Évangéliste, lequel dans l'Apocalypse, a révélé le signe éternel de l'Agneau dans le Ciel.

Il est plus que probable que la conception de cette sorte de préface n'avait rien d'original ; les maîtres de cette époque vivaient de traditions profondes mais familières ; leur génie gardait toutes ses forces pour l'exécution. Nous avons cité l'exemple de la sibylle de Cumes ; les sibylles et les prophètes formaient en outre le chœur obligé du prologue dans les mystères du moyen âge. On multiplierait les exemples. L'extérieur du polyptyque porte la trace d'un symbolisme artistique déjà vénérable ; de même il faudrait remonter aux premiers siècles chrétiens, aux peintures des catacombes, aux premières mosaïques représentant l'Agneau, debout sur une colline verdoyante d'où sortent les quatre fleuves du Paradis, pour retrouver les ancêtres augustes du Retable de Gand (3).



Déployons les volets et admirons combien la disposition matérielle

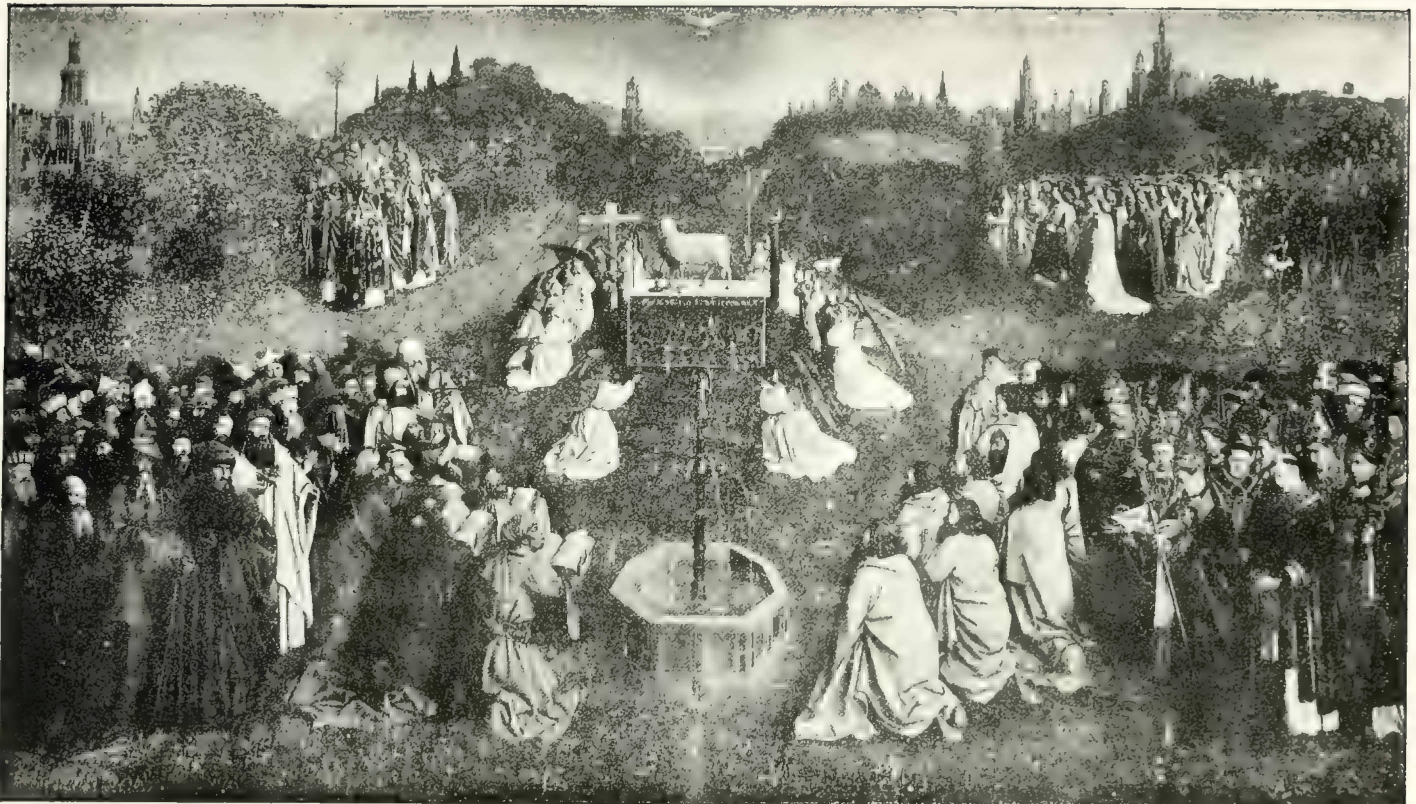
(1) Cf. Em. Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 2e éd. Paris, 1902, p. 179-181.
(2) *Énéide*, liv. VI, vers 50.
(3) Voir par exemple la planche 252 dans G. Wilpert : *Le pitture delle Catacombe romane*, Rome, 1903.

ajoute à l'émotion. Le chef-d'œuvre en s'épanouissant nous découvre son âme et tout de suite des flots de beauté et de vie nous inondent et nous ravissent en esprit...

Le Retable glorifie le vaste et profond mystère de l'Agneau et résume les doctrines dont l'Immolation et la Résurrection de Jésus-Christ sont le centre. Le christianisme ne connaît pas de plus haut symbole ; il réunit à la fois l'idée du sacrifice de Dieu et celle de sa victoire, il contient l'histoire de la chute des hommes et de leur rédemption, il s'offre comme un enseignement perpétuel d'ineffable bonté et de sacrifice de soi à ceux que le Seigneur a désignés pour établir son règne ici-bas.

Le thème du chef-d'œuvre n'offre aucune obscurité symbolique. Il est fourni par l'Apocalypse qui prophétise la victoire de l'Agneau et le triomphe de l'Église et complété par les textes de la Fête de tous les Saints. Les visions de saint Jean, les psaumes, hymnes, capitules qui célèbrent les héros de l'Église sont traduits sous une forme très claire qui ne s'est point attachée à l'interprétation littérale, qui a simplifié le sujet en l'élargissant et qui a fini par grouper avec un maximum d'intensité plastique toutes les idées chrétiennes autour de l'Agneau Pascal. Dans le ciel rayonnent Dieu le Père, Marie protectrice des serviteurs du Christ, Jean-Baptiste le précurseur de l'Agneau, les anges qui chantent la gloire éternelle de Dieu. Et voici Adam et Ève, tronc des innombrables branches humaines. Leur faute a jeté l'humanité dans le crime et la détresse. Mais le sang rédempteur a coulé ; l'Agneau est venu ; il a triomphé. L'hommage de la Terre et du Ciel entoure sa divinité. Anges, Archanges, Dominations, Principautés et Puissances, Vertus des cieux, Chérubins et Séraphins, Patriarches et Prophètes, saints Docteurs de la loi, Apôtres, Martyrs rougis de leur sang, saints Confesseurs, Vierges du Seigneur, Anachorètes, Cohortes célestes, (1) Chevaliers de la

(1) V. Hymne et Magnificat de la Fête de tous les Saints. M. Max Dvorak dans son remarquable travail : *Das Raetsel der Kunst der Bruder Van Eyck* rapporte une tradition bien curieuse que les Van Eyck ont sûrement du connaitre puisqu'elle est rapportée par la *Légende dorée* (*Cf. Jacobi a Voragine Legenda aurea*, éd. Graisse, 1846, p. 727.) Un gardien de la basilique de St-Pierre s'étant endormi après avoir fait sa ronde de nuit vit en songe Dieu le Père assis sur un trône et à ses côtés un chœur d'anges « omnes angelos in circuitu morantes. » A la droite du Seigneur trônait la Madone « virgo virginum cum dyademate præfulgenti » et à sa gauche Jean-Baptiste « vestitus pilis camelorum. » Vers le trône se dirigeaient « innumerabilis multitudo virginum, multitudo venerabilium seniorum, cohors in habitu pontificali. Postea processit innumerabilis multitudo militiæ, demum advenit turba diversarum gentium infinita. » Après Saint-Pierre montre au gardien le purgatoire... C'est comme une ébauche de l'Adoration de l'Agneau... sans l'Agneau, Cette histoire était sûrement courante au moyen âge où tout fe monde connaissait la *Légende dorée*, et nous prouve une fois de plus que les Van Eyck ont mis en œuvre des traditions très répandues. (Cf. Dvorak, op. cite *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, t. XXIV, fasc. 55, p. 253



HUBERT ET JEAN VAN EYCK
L'Agneau Mystique. Partie centrale du Retable de l'Agneau
(Église de Saint-Bavon, Gand)

foi viennent en foule célébrer les noces de la triomphante victime. Et l'Église, nouvelle Jérusalem que Dieu a fait descendre du Ciel, s'est parée comme une épouse pour son époux. Et l'assemblée entière des fidèles a revêtu la robe nuptiale. Et le monde moral universel est venu glorifier l'Agneau divin, symbole de la Rédemption suprême....



Dieu le Père est assis, la tête couronnée de la tiare papale. Une éclatante bille de chape, chargée de cabochons et de perles, agrafe son manteau rouge galonné d'inscriptions, de filigranes, de pierres, de perles. Le sceptre de cristal de roche qu'il tient de la main gauche excitait jadis l'admiration de tous les peintres: à lui seul, dit Van Mander, il coûterait un mois de travail. (1) De la droite, le Roi des Rois bénit les fidèles, tandis qu'à ses pieds étincelle une couronne votive, hommage sans doute des royautés terrestres. Un tapis de brocart est tendu derrière lui, surmonté de trois demi-cercles concentriques où sont tracées en capitales gothiques les inscriptions suivantes :

Hic est Deus potentissimus
» *propter divinam majestatem suam,*
» *omnium optimus propter dulcedi-*
» *nis bonitatem, remunerator liberalissimus propter immensam largitatem.*



Photo Hanfstaengl

HUBERT ET JEAN VAN EYCK
Saint Antoine et les Ermites
Volet du Retable de l'Agneau
Musée de Berlin

(1) *Livre des Peintres,* éd. Hymans, p. 31.

— « *Celui-ci est le Dieu tout puissant par sa divine majesté, de tous le* » *meilleur par la douceur de sa bonté, le rémunérateur le plus libéral à* » *cause de son infinie largesse (1).* » D'où est tirée cette inscription? Vient-elle de quelque ouvrage des Pères ? Le texte n'est point de la Bible et cette question de provenance est bien délicate à résoudre. Sur les franges du manteau, brodées en perles, des lettres forment la phrase suivante :

SABAOT... PEX † PETR † △...
△NC... M † PED.. NANXIN † D... NC † △NANX
...△NC.

Il est impossible de trouver un sens à ce texte, seuls les mots *Sabaot* (en hébreu *armées*) et *Pex*, qui est peut-être *rex*, peuvent signifier quelque chose. Comme l'a déjà remarqué Liévin de Bast, il est probable que le peintre n'a pas eu l'idée de composer une phrase suivie, offrant un sens. Il a placé ces lettres en guise d'ornement pour figurer une sorte d'écriture (2). On trouve des exemples identiques de lettres ornementales dans bon nombre de miniatures du XVe siècle, sur les plats allemands en cuivre et sur les statuettes polychromes de la même époque. Toutefois, ainsi que nous l'avons fait remarquer, la soi-disant devise de Jean Van Eyck est comme rappelée par les lettres : NANXIN... △NANX. (3)

Une marche mène au trône de Dieu le Père; on lit :

« *Vita sine morte in capite, iuventus sine senectute in fronte, gaudium* » *sine merore a dextris, securitas sine timore a sinistris.* » — « *Sur la tête la vie sans mort ; au front la jeunesse sans vieillesse ; à droite, la joie* » *sans tristesse, à gauche la sécurité sans crainte.* » Et sur le brocart vert tendu derrière le Très Haut, au dessus du pélican, dans une jolie banderole ornementale, par trois fois est répété le nom du Fils qui bientôt descendra sur la terre :

IHESVS XPS



La Vierge est à la droite du Père, enveloppée d'un manteau bleu que garnit une bande de vermeil semée de cabochons et de perles ; sur ses

(1) Waagen a fait deux erreurs de lecture. Au lieu de *dulcedinis*, il a lu *dulcissimam* et pour *largitatem* il donne *tarditatem* (*Messager des Sciences et des arts*, 1824. p. 1907.) Il a reconnu son erreur en ce qui concerne le mot *tarditatem*. Cf *ibid*, p. 443. Liévin de Bast a mieux lu, mais il n'a pas été absolument exact en imprimant MAJESTATE, OPTI et INME, *ibid* p. 197, note 2.

(2) *Messager* p. 197, 1.

(3) Nous ne ponvons pas donner une idée exacte de cette ressemblance avec nos caractères d'impression.

cheveux dénoués est posé un diadème constellé de pierres énormes, garni d'une merveilleuse émaillerie florale et stellaire : lys, roses, clochettes, étoiles. Et combien Marie nous montre un doux visage, dit Lucas de Heere ; il semble que l'on voit ses lèvres prononcer les mots qu'elle lit ! Et quelle perfection dans sa couronne et sa parure ! (1) » Une candeur divine enveloppe en effet son visage ; et la joaillerie qui ruisselle sur le « Vase immaculé de la grâce divine » ne fait qu'en rehausser la pureté. L'inscription qui l'auréole dit vrai :

Hec est speciosor sole, et super omnem stellarum disposicionem, luci » comparata invenitur prior, candor est enim lucis eternæ, speculum sine » macula dei (maiestatis) (2) » — « *Celle-ci est plus brillante que le soleil « et que toute l'ordonnance des étoiles ; comparée à la lumière, elle se trouve » la surpasser, car elle est l'éclat de la lumière éternelle, le miroir sans » tache de la majesté divine.* » C'est le texte de la Sapience (3) qui se retrouvera — mais complet cette fois — dans la *Vierge Van der Paele.* Et sur la tenture blanche d'où se détache la merveilleuse Madone de l'Adoration, d'indéchiffrables signes ornementaux répètent trois fois :

YKUCZUYXV

* * *

Saint Jean-Baptiste, au visage âpre et doux encadré d'une chevelure et d'une barbe épaisses, porte un manteau vert bordé d'une joaillerie semblable à celle de la Vierge. Sa droite, en se levant vers Dieu, écarte le vêtement glorieux et laisse apercevoir le cilice, plus glorieux encore. De la main gauche il tourne les feuillets d'un missel et sous le manteau apparaît un pied nu couvert de la poussière du désert. On lit sur les cintres qui entourent son inoubliable visage :

« *Hic est Baptista Iohannes, maior homine, par angelis, legis summa, » evangelii sanctio, apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi.* » *Celui-ci est le Baptiste Jean, plus grand que l'homme, égal » aux anges, la somme de la loi, la sanction de l'évangile, la voix des » apôtres, le silence des prophètes, la lampe du monde.* »

Ces trois grandes figures dominent l'ensemble de leur vie surhumaine,

(1) *Livre des Peintres*, éd. Hymans, p. 35.

(2) Waagen n'a pas pu lire les mots qui suivent *luci* jusqu'à *speculum* et il a faussement interprété *luci* pour *luciscor* (*Messager*, 1824, p. 199) L. de Bast ne s'est trompé que pour le mot *candor* qu'il a lu *capor* (ibid. p. 199 note).

(3) Livre de la Sagesse, ch. VII. Depuis le commencement jusqu'après *invenitur prior*, c'est le verset 29 ; depuis *candor* jusqu'à la fin, c'est le verset 26.

et nous transportent par de là les régions terrestres. Marie incline le front vers son missel ; sa beauté a la robustesse sculpturale que nous lui avons vue dans l'Annonciation de l'extérieur, mais dégagée à présent de l'émoi qui la faisait frissonner à l'approche de Gabriel ; Jean-Baptiste avec son visage infiniment compatissant, inculte et profond, est l'une des plus impressionnantes créations de l'art ; un souffle sort de ses lèvres ; des mots parlent dans ses yeux.... Le Très Haut est enveloppé d'une majesté juvénile et immortelle ; il est tendre et grave, doux et ferme ; sa voix sonnera comme le tonnerre ou les harpes... Mais qui donc a exprimé cette opinion, répétée sans cesse par la critique, que ces incarnations célestes conservaient quelque chose de la raideur et du hiératisme byzantins ? Certes leurs attitudes s'enferment dans la rigueur des gestes rituels ; mais les personnages sont d'une largeur d'expression et d'exécution sans précédent Ce n'est point sans raison que Dürer les admirait spécialement ; l'harmonie inaltérable des manteaux — rouge, bleu, vert — qui chante et gronde sur presque toute la surface de ces panneaux supérieurs est de la plus puissante audace. En accordant à Hubert la gloire d'avoir conçu et dessiné ces figures, — et c'est une concession qu'il est difficile de refuser à l'opinion traditionnelle il faut reconnaître aussi qu'un seul peintre pouvait modeler de la sorte ces vêtements, ce visage de Marie, déployer un tel faste de couleurs, c'est Jean Van Eyck.

*

Les *Anges chanteurs*, dit Van Mander, — qui répète ici Lucas de Heere — sont peints avec tant d'art « qu'on sait, en les considérant, lequel tient la » dominante, la haute-contre, le ténor et la basse (1). » Les expressions du vieux chroniqueur sont inexactes ; il n'y a point ici de haute-contre, de ténor, ni de basse ; il ne saurait être question que de soprano et de contralto ; mais il est juste de constater la vérité avec laquelle les différents registres des voix enfantines sont traduits par le jeu musculaire du visage. Les premiers-dessus, fronts plissés, lèvres tendues, masques contractés dans l'effort qu'exige la note aiguë, sont à droite de l'auditeur ; à gauche sont les voix graves, — visage calme, lèvre inférieure baissée, menton rentrant légèrement dans le cou (2). Et tandis que sept des anges se livrent de tout

(1) *Livre des peintres*, ed. Hymans p. 31

(2) Nous sommes absolument de l'avis d'Ambros sur se point (*Geschichte der Musik, t. III* Introduction *Die Zeit der Niederländer.*) Les anges chanteurs, dit-il, offrent « les caractères très « apparents des deux genres de voix : aiguë et grave ». Il ajoute, ce qui est plus hardi : « Ce n'est pas « à un contre-point improvisé que se livrent ces anges, mais bien à l'exécution d'une musique figurée. « Le premier des chantres bat la mesure en élevant et en abaissant la main droite. »

cœur à leur chant, un huitième, plus jeune, montre dans le fond un profil distrait par le souvenir de quelque jeu céleste.



Photo Hanfstaengl

HUBERT ET JEAN VAN EYCK
Saint Christophe et les Pèlerins
Volet du Retable de l'Agneau
(Musée de Berlin).

La richesse des accessoires tient ici du rêve. Les chapes en velours d'Italie sont historiées de larges orfrois, galonnées de parements où se dessinent des figures de saints, des têtes de Christ, des rinceaux brodés. Deux billes de chape retiennent l'attention, l'une surtout, circulaire, en métal, avec la statuette d'un saint qui ouvre un diptyque sur ses genoux. Des bandeaux de vermeil avec cabochons, perles et croix, ceignent les fronts angéliques et les chevelures qui sont d'un roux d'or. Le lutrin est d'un exceptionnel intérêt dans l'histoire de la hucherie religieuse ; le pupitre pivote sur un coude de cuivre et le bahut inférieur — « où repose un de ces grands livres » de musique, dont les bibliothèques » de Vienne et de Bruxelles reçurent » des cours bourguignonnes-néer» landaises le somptueux héritage (1) » — est lambrequiné d'un saint Michel ravissant qui terrasse le dragon et qui rappelle le saint Georges de l'autel portatif de Dresde. Les petits carreaux « peints et jolis » étalent sur le sol l'image de l'Agneau avec la banderole traditionnelle et sont décorés de belles lettres ornementales « AGLA... ATLA... » L'œil risquait de s'égarer dans ce luxe ; le peintre ne l'a pas voulu. L'ange du premier plan bat la mesure, ou vient

(1) Ambros. op. cit.

de faire mouvoir le pupitre ; son geste en découvrant le revers de sa chape, introduit parmi les sinuosités des orfrois, les reflets du velours, les entaillures du meuble et les étincelles des bijoux, un pli triangulaire, rigide, droit, austère, — un pli de génie — qui communique à la composition une stabilité suprême.

Et malgré tous ces trésors rien dans ce pannaeu ne captive autant que la physionomie pure des chantres divins, physionomie dont on ne saurait dire si elle est virile ou féminine tant la virilité en est délicate et tant la grâce en est robuste. Elle dégage un sentiment de beauté idéale, platonicienne, et pour dire exactement, classique ; les anges de Luca della Robbia ne seront pas très différents de ceux de Jean Van Eyck — j'écris spontanément le nom du cadet — et c'est à quelque source inconnue de beauté antique, recueillie par la statuaire du XIV[e] siècle, que les Anges chanteurs du Retable doivent peut-être la sculpturale pureté de leurs visages.



Au céleste concert vocal va répondre le concert des instrumentistes divins.

Un ange — désigné à tort comme étant sainte Cécile — s'absorbe dans le charme prolongé des notes de l'orgue. Peut-être accompagne-t-il les anges chanteurs, peut-être joue-t-il un prélude ? Les autres instrumentistes attendent leur entrée et celui qui joue de la vielle est si profondément attentif que le joueur de harpes semble vouloir le tirer de son rêve...

L'orgue est placé presque de face; plat, légèrement évasé par le bas, son seul motif ornemental est une petite frise qui sépare le clavier du sommier. Mais les vingt et un tuyaux placés par ordre de grandeur de droite à gauche, brillent comme de grands rayons argentins. L'instrument est assez perfectionné, semble-t-il ; le registre situé à gauche, un peu au-dessous du clavier, suppose en effet l'existence d'un second jeu; et cette forme de l'orgue — un buffet rectangulaire avec tuyaux disposés d'une manière symétrique — a fourni l'orgue dit *positif* ou d'appartement, demeuré en usage jusqu'aux premières années du XIX[me] siècle. — La harpe est probablement l'instrument que Praetorius (1) appelle *harpe ordinaire*, par opposition à la grande harpe double et à la harpe dite irlandaise ; elle a vingt-quatre cordes — exactement le chiffre indiqué par Praetorius ; c'est, par excellence, la harpe portative que l'on désignera

(1) Praetorius. *Teatrum instrumentorum*, pl. XVIII, fig. I.

uniformément dans la suite sous le nom de harpe irlandaise. Dans le panneau de l'*Adoration*, l'instrument offre une particularité : la console supérieure, qui relie la caisse sonore à la colonne cachée derrière les tuyaux de l'orgue, a la forme d'un véritable croissant, alors qu'elle devrait monter obliquement vers la colonne. Cette figure ne se rencontre nulle part; il faut y voir sans doute une création de l'artiste, séduit par la ligne gracieuse que lui donnait cette disposition nouvelle. Les Van Eyck étaient les plus scrupuleux des maîtres ; ce n'est qu'en de rares occasions qu'ils ont transformé la réalité pour l'embellir, sans d'ailleurs jamais s'écarter de la vraisemblance.

L'instrument à archet est un type remarquable de *vielle à archet*, l'ancêtre direct de la viole, laquelle engendra le quatuor moderne. La vielle de Van Eyck est montée de cinq cordes, — le nombre le plus habituel et celui que les théoriciens assignent à la vielle à partir du xiiime siècle. Les ouïes sont en C — les S n'apparaissant qu'avec les dernières violes au xviime siècle. La caisse est droite, particularité singulière, car les côtés absolument droits sont extrêmement rares. Les dépressions latérales de la vielle sont en général très faibles, analogues à celles de la guitare ; elles sont de moins en moins marquées à mesure qu'on remonte vers les types primitifs ; mais comme elles sont nécessaires pour le maniement de l'archet, il est à croire que jamais un instrument n'en fut dépourvu et que nous nous trouvons encore une fois en présence d'une fantaisie de l'artiste. La fidélité habituelle de Jean Van Eyck ne permet point toutefois de l'assurer. Son exactitude en d'autres parties ferait même croire qu'il connaissait à fond la technique des instruments. Bien qu'on n'aperçoive qu'une partie du cheviller par exemple, on distingue parfaitement qu'il s'agit d'un cheviller plat où les chevilles à têtes ouvragées s'enfoncent verticalement. Enfin l'archet une simple baguette arquée par la tension d'une mèche de crin, sans bec ni hausse, est tenu d'une manière irréprochable, à pleine main, le pouce inséré entre la baguette et le crin, afin de tendre celui-ci et de l'éloigner de la baguette.

Rien n'est instructif comme de suivre ainsi pas à pas la conscience du génie dans la recherche de la vérité et de la beauté. Cinquante ans plus tard, quand Memling peindra de célestes joueurs de vielle, ses anges auront une tenue d'archet déplorable...

Le sentiment de grâce idéale qui créa les Anges chanteurs de l'Adoration a fait naître aussi les Anges instrumentistes. Que dire cette fois de ces mains longues, onduleuses, souples d'où ne peuvent s'échapper que des

sonorités juvéniles et célestes ! Et que dire de ce concert de teintes inexprimables — cheveux d'or rouge, velours italiens frappés d'orfrois, bordures d'hermine et galons gemmés, couronnes de vermeil, carreaux bleus où passe et repasse l'Agneau avec sa banderole, hautes flûtes argentées de l'orgue — symphonie de couleurs, musique des anges prenant corps dans la matière la plus diaprée, la plus sonore, la plus richement harmonisée qui soit !...



Sur les panneaux de Dieu le Père, de la Vierge, de saint Jean-Baptiste des Anges chanteurs et musiciens, ruissellent des cascades de joyaux. Nous retrouverons de semblables merveilles dans d'autres parties du Retable; leur profusion nous arrête dès à présent et réclame un commentaire.

Un mot caractérisera la bijouterie des Van Eyck : c'est de la broderie gemmée. Les billes de chape, rondes ou polylobées — et les crosses que nous verrons ailleurs, — relèvent seules de l'orfèvrerie; le reste appartient à l'art du joaillier. Les ornements qui bordent les robes sont tous identiques. Sur un mince bandeau métallique — du vermeil sans doute — l'artiste a semé sans compter les perles et les cabochons (la taille des pierres précieuses n'ayant fait son apparition que dans la seconde moitié du XVIme siècle). Les cabochons, en outre, sont embatés et non sertis. Tous les spécimens d'orfèvrerie sont bien de l'époque du tableau ou un peu antérieurs, ce qui tendrait à faire croire que nos Flandres dès lors, ne possédaient plus guère d'objets précieux des siècles précédents. Si le Retable avait vu le jour sur les bords de la Meuse, il offrirait peut-être quelques joyaux typiques de cette orfèvrerie meusienne qui florissait avec tant de splendeur au XIIIme siècle et dont les abbayes wallonnes conservaient précieusement les chefs-d'œuvre exécutés par des moines artistes, tels que l'abbé Wibald de Stavelot ou frère Hugo d'Oignies. La rareté des abbayes en Flandre, les fluctuations de la mode dans le clergé régulier, expliquent peut-être cette absence dans le Retable d'objets fevrés plus archaïques. Les billes de chape sont en général du XVme siècle, une ou deux peut-être du XIVme — toutes apparentées à celles du célèbre trésor de Tongres. La belle couronne votive, aux pieds de Dieu le Père, est étampée, ce qui la rend plus légère, et rehaussée de cabochons, de filigranes, de perles qui profilent de délicats ornements lancéolés ou fleurdelisés. On aime à supposer que Jean Van Eyck lui-même inventait ces bijoux merveilleux, et



Jean van Eyck
Adam et Eve. Volets du Retable de l'Agneau
(Musée de Bruxelles)

qu'il soumettait ses conceptions à quelque Jean de Leeuw. De même, on songe à son ami Arnoulfini en contemplant les velours italiens flammés d'orfrois qui enveloppent les Anges. Ces étoffes étaient introduites en Flandre par les riches marchands qui fréquentaient nos foires, et nous en possédons encore de beaux échantillons dans le pays. On se représente volontiers Arnoulfini déployant quelque envoi précieux devant le peintre, et Jean Van Eyck battant des mains dans la joie d'avoir découvert l'introuvable chape qui convenait à ses Anges...



La nudité d'Adam et d'Ève, à côté de ces richesses, c'est la misère humaine à côté des splendeurs du Ciel.

Ce fut un événement retentissant dans l'histoire du naturalisme que l'exécution de ces deux figures. Les frères Limbourg avaient peint des nus dans les Heures de Chantilly; mais des nus mièvres, encore conventionnels. Jean Van Eyck — la critique cette fois est unanime à le citer — les peignit sans réticence, sans mensonge. Il lui avait paru juste d'idéaliser des figures célestes chargées de Gloire; il ne voulut point embellir les créatures humaines chargées de la Faute. On dit qu'il les peignit telles parce qu'il ne trouva point de modèles professionnels! Mais où trouva-t-il les beaux adolescents qui figurent les Anges? Il peignit l'Homme et la Femme comme il lui convenait de les peindre, sans la moindre atténuation, la moindre addition, la moindre correction.

Devant les échantillons d'humanité que lui fournit son temps, il oublie les leçons des statuaires; il redevient l'observateur aigu, infaillible et scrupuleux de la nature; ce n'est point qu'il ne conserve quelque sécheresse sculpturale, mais il renonce à la synthèse du modelé; il reproduit l'homme avec le hâle rougeâtre de la figure, du cou, des mains, la pâleur des chairs cachées habituellement par les vêtements, avec le duvet des poils qui entourent les seins, ombrent les cuisses, avec l'indigence musculaire du bras, signe par où se manifeste en général de la déchéance physique du mâle. Il peint une femme aux seins jeunes, au ventre déformé par la mode contemporaine (on tenait la proéminence de l'abdomen pour une suprême élégance), il la montre, elle aussi, avec les ordinaires imperfections physiques de son sexe : omoplates saillantes, pied presque difforme, bras maigres, — défauts que dissimule la toilette mais que l'œil impitoyable du maître dévoile, sans le moindre désir d'ailleurs d'accabler ses modèles de

sa sincérité, de sa pitié ou de son ironie. Il les peint comme il les voit. Parmi tant de surprises que réservait le Retable, celle-ci fut peut-être la plus prodigieuse. L'impression fut si considérable que tout de suite les contemporains appelèrent la chapelle de Judocus Vydt: la chapelle d'*Adam et Ève*.

Les commentaires que ces figures ne cessèrent de provoquer nous font voir à quel point l'interprétation d'une même œuvre d'art évolue à travers les temps et combien le critique est tenté de substituer sa conception à celle de l'auteur. Lucas de Heere écrit dans son Ode (1) :

« Voyez comme Adam est là, terrible et vivant
Jamais vit-on peinte ainsi la chair du corps humain ?
On dirait qu'il refuse et repousse l'offre d'Ève
Qui lui tend avec amour une figue douce aux lèvres. »

Van Mander (2) remarque chez Adam « une expression de terreur et » comme de remords d'avoir enfreint le commandement de Dieu ».

Michiels (3) admire « le sein voluptueux..., le visage régulier, noble et doux », la souplesse du corps d'Ève; Adam, grave et triste, dit-il, a l'air de refuser le fruit... Aujourd'hui la critique ne s'étonne plus que du réalisme intransigeant du peintre, et on oppose volontiers ce naturalisme septentrional à celui de Masaccio, représentant Adam et Ève emportés par la folie du remords. Les figures de Van Eyck, dit-on, ignorent le repentir. Mais n'oublions pas que nous assistons au Mystère de la Rédemption. Et d'ailleurs Van Eyck en peignant ces immortelles images, leur a imprimé la trace indélébile du labeur, de la peine, de la vanité terrestres.

S'il n'a pas fait œuvre de penseur, il a fait une fois de plus œuvre de génie; et son génie, mieux que jamais, triomphe de tous les obstacles techniques ; le modelé est patient et en même temps rapide, sans fadeur, ferme. Le contour des membres se précise sur le fond noir par une légère cernure blanche, — seule formule de cette peinture, libre entre toutes. Aucun souci spécial de faire jouer la figure dans l'air, mais une savante et naturelle disposition des ombres dégradées qui amène de fines lumières frisantes sur les reliefs brun-jaunâtre des chairs. Les valeurs sont contenues, juste assez pour s'équilibrer avec les grisailles représentant, au-dessus d'Adam : le *Sacrifice de Caïn et d'Abel*, et au-dessus d'Ève : le *Meurtre d'Abel*.

Ces petites scènes, enfermées dans des demi-tympans, imitent des

(1) *Livre des Peintres*, ed. Hymans, p. 31
(2) Ibid. p. 31
(3) *Les peintres Brugeois*, p. 47

hauts-reliefs, et les figurines en sont stylisées à la manière des grisailles extérieures. C'est, en deux actes brefs, le rappel du drame terrible et glorieux qu'évoque le Retable. L'offrande des deux frères annonce le sacrifice volontaire du Libérateur, et le meurtre d'Abel rappelle que le sang de l'homme versé par le crime ne sera lavé que par le sang de Dieu.



Nous voici devant l'*Agneau mystique.*

La plénitude des Temps est arrivée; le Christ est mort et ressuscité; il a lavé nos péchés dans son sang. La promesse divine, faite au commencement du monde, est accomplie. L'Agneau véritable, l'Agneau de Dieu attendu depuis quatre mille ans est venu; il a remporté la victoire; il est digne de recevoir la puissance, la divinité, la sagesse, la force, l'honneur, la gloire et la bénédiction dans les siècles des siècles (1). Sans lui, l'homme se voyait déshérité du ciel. Par lui, la terre se réveille et resplendit, les créatures retrouvent la blancheur céleste, tous les êtres et toutes les choses clament à l'unisson l'alleluia de la Nouvelle Alliance...

La colombe mystique, lien spirituel entre le Ciel et la Terre paraît au haut de la composition centrale, — l'*Agneau mystique,* — où monte, en colline douce, une vaste pelouse tout émaillée de fleurs printanières, fleurs de notre sol : campanules, muguets, violettes, plantins, pensées, primevères, lys. Au premier plan, la Fontaine de vie. La vasque est en pierre; la tige annelée en laiton surmontée d'un ange, dessine un profil que l'on rencontre souvent dans les chandeliers dinandais. L'eau pure comme du cristal », que l'Apocalypse fait sortir du trône de Dieu et de l'Agneau, s'écoule en jets brillants et forme un petit ruisselet sous le bassin. Au second plan, sur l'autel rouge, l'agneau blanc, et, sur la nappe étincelante, un calice recueillant le sang rédempteur. L'antependium de l'autel est en broderie. Sur le bandeau supérieur, on lit le texte de l'Évangile de saint Jean (2) : « *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi.* » — « *Voici l'Agneau de Dieu qui efface les péchés du monde.* » Puis plus bas :

IHS VITA
VIA VITA

« *Jhesus via, veritas, vita!* » — « *Jesus est la voie, la vérité et la vie,* » paroles tirées du même Évangile (3).

(1) Apocalypse, V. 12.
(2) Chap. I, verset 29.
(3) Chap. XIV, verset 6.

L'autel s'enguirlande d'une garde d'innocence : anges aux ailes de pourpre pâle, vêtus de tuniques blanches avec des plis bleuâtres et rosés. Les enfants du fond portent les instruments de la Passion ; deux thuriféraires sur le devant balancent des encensoirs ; les autres prient. Et c'est dans ce groupe isolé de l'Agneau et des angelets, un délicieux rappel des joies sereines de la partie supérieure.

A gauche de la Fontaine apocalyptique sont les prophètes agenouillés déployant les livres sacrés ; et derrière eux un groupe de docteurs, de philosophes, d'auteurs, d'artistes sacrés, ceux qui ont cru d'avance, ou qui ont été pleins de l'esprit de grâce, Platon peut-être avec le manteau blanc et la couronne de laurier, puis ceux qui ont incarné avec le plus d'éclat l'inspiration chrétienne, Dante croit-on avec son manteau bleu et sa branche de myrte, symbole des vertus de Beatrix (1). Mais dès ce moment nous nous heurterons à la difficulté d'identifier les personnalités profanes qui figurent dans le chef-d'œuvre. Il faut nous contenter d'admirer les attitudes sobres, les têtes énergiques diversement vigoureuses et croyantes de ces personnages à qui l'on pourrait peut-être reprocher de former un groupe trop compact.

De l'autre côté de la « source d'eaux vivantes », les apôtres s'agenouillent au nombre de quatorze, car suivant la tradition médiévale saint Paul et saint Barnabé s'ajoutent aux Douze. Les grands manteaux, les barbes farouches, les teints sombres, les profils camus, les chevelures épaisses des compagnons du Maître s'opposent aux physionomies et aux vêtements des ecclésiastiques qui suivent : papes, évêques, diacres, abbés, prêtres magnifiques en leurs chapes et leurs dalmatiques rouge et or, leurs tiares et leurs mitres d'or, leurs croix et leurs crosses d'or, « leurs étoles « tissées d'or, le tout emperlé, chargé de rubis, d'émeraudes, une étince- » lante bijouterie jouant sur cette pourpre ardente qui est le rouge des Van Eyck (2). Et parmi cette foule ecclésiastique, merveilleusement harnachée d'orfèvrerie comme on eut dit au XVe siècle, où les vivants portraits abondent et dont les rangs sont peut-être aussi un peu pressés, on reconnaît à ses tenailles, instrument de son martyr, saint Liévin apôtre de Belgique, martyrisé en 633.

Au troisième plan, au delà de l'autel, un bocage d'orangers, de vignes, de myrtes, de rosiers. D'un côté sortent les Élus, ceux-là mêmes que l'Apocalypse nous montre devant le trône de Dieu tenant des palmes à

(1) Michiels, *les Peintres Brugeois*, p. 43.
(2) Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 5e édition, p. 426.

la main (1), et qui sont ici vêtus de chasubles, de dalmatiques, de chapes, coiffés de tiares et de mitres. Une remarque curieuse à propos de leurs vêtements : en réalité on ne distingue qu'une seule chasuble. La plupart des hauts dignitaires ecclésiastiques, si nombreux dans cette partie centrale, sont vêtus de la chape *(capa, pluviale)*, qui dans l'origine n'était pas un ornement sacerdotal, mais était portée par les chantres, les laïcs et par le clergé dans les processions. La chape était originairement munie d'un capuchon pouvant se rabattre sur la tête en cas de pluie, d'où les expressions *capa* ou *pluviale* et le mot *pluvial* encore usité en France. Le grand nombre de chapes figurant dans le Retable de Gand est caractéristique et logique; il ne s'agit point ici de la célébration d'un office, mais d'une cérémonie de fête, d'un vaste synode en plein air, où les personnifications vénérées de l'Église viennent s'incliner processionnellement devant l'Agneau.

De l'autre côté, à la suite de sainte Agnès, sainte Dorothée, sainte Barbe paraissent les chastes vierges couronnées de roses, habillées de teintes légères, bleu pâle, gris-rosâtre, mauve tendre, portant presque toutes la palme du martyr. Et il semble que ces théories lointaines qui se détachent comme « des notes d'azur clair ou foncé sur l'austère teinture du bois sacré » (2), ne sortent du bocage que pour s'élever au ciel.

Les rayons du Saint Esprit illuminent le ciel et la terre, et la nature, parée de toutes ses fleurs, — fleurs du sol, fleurs du printemps et fleurs humaines, — chante la puissance du Seigneur. Et par delà les collines qui ferment les bosquets et que gardent quelques ifs et palmiers, une ville surgit toute bleue, plantée sur un second horizon : la Jérusalem céleste avec des clochers, beffrois, pignons, tours, dômes, — formant la plus ingénieuse silhouette qu'il soit possible d'imaginer, toute une architecture ciselée, dentelée, élancée, qui n'est point une architecture de rêve, qui n'est point non plus la reproduction d'édifices existants, mais qui nous offre l'image d'une cité conçue par le cerveau d'un grand artiste et telle qu'aurait pu être une ville au XV[e] siècle dans nos régions scaldiques et mosanes, avec ses *monuments achevés*. Songeons à tous les chefs-d'œuvre de l'architecture gothique interrompus par leur constructeur et qui nous ont été transmis sans leur couronnement. Les édifices de l'*Adoration* ont bien pu trouver leur point de départ dans des constructions réalisées ; mais le peintre en a complété les motifs, il les a munis de pointes, de flèches, de tourelles, de lanternes terminales. La détermination exacte des styles et des

(1) Chap. VII.

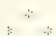
(2) Fromentin. *Les Maîtres d'Autrefois*, p. 426.

époques est impossible ; plus impossible encore l'identification des monuments. Pour M. Six (1) en allant de gauche à droite on reconnaîtrait le dôme de Munster, la tour d'Utrecht (au-dessus de l'*Agneau* et assez exacte) la cathédrale de Cologne, avec son chœur étrangement séparé des deux clochers achevés, la grande église de Saint-Martin à Maestricht ; à l'extrémité droite (au-dessus de la théorie des Élus) une construction religieuse d'aspect fantastique, haussant une double lanterne sur un dôme surbaissé, serait inspirée par le dôme de Mayence. Puis vient une église rhénane du XIIIe siècle, Andernach ou Ruremonde. M. Six qui veut faire naître le Retable à la Cour de Guillaume de Hollande, s'étonne avec quelque satisfaction de ne trouver aucune réminiscence des édifices flamands dans cette Jérusalem des Flandres. Mais tout aussi bien que l'éminent critique hollandais reconnaît les monuments que nous venons d'énumérer, nous pouvons signaler aussi entre la soi-disant cathédrale de Cologne et l'étrange dôme de Mayence, le Beffroi de Bruges, le clocher de Notre-Dame de Bruges, les tours jumelles de Saint-Barthélemy de Liége. De même avec quelque bonne volonté on reconnaîtrait la tour brugeoise du Minnewater dans le panneau des *Juges* et le Beffroi de Tournai dans celui des *Chevaliers*. Répétons toutefois qu'il est téméraire ici d'affirmer quoi que ce soit. Négligeons plutôt ces détails et considérons le large horizon où se perd notre regard. Nous sommes surpris par la réalité poétique du paysage. L'espace est conquis ; le peintre de l'*Agneau mystique* est capable de fixer un instant de l'évolution du jour et le ciel a la netteté d'une fraîche aurore.

Dès ce jour aussi l'art s'inonda de clartés et cette fois notre reconnaissance doit évoquer le souvenir des deux frères étroitement unis. Il serait bien hasardeux pourtant de se livrer à des considérations techniques devant ce panneau central. Le premier prophète en houppelande lilas est repeint ; de même, la Fontaine de vie est presque entièrement repeinte ; le diacre en dalmatique qui précède saint Liévin a le col de sa chasuble visiblement refait ; des repeints sont sensibles un peu partout, notamment dans les ombres des draperies ; les têtes seules restent à peu près intactes. Toutefois le premier et le second plan les personnages à droite et à gauche de la Fontaine, l'autel et les anges doivent être de la main de Hubert ; il y a une certaine gaucherie dans la manière de rassembler les figures en groupes épais et dans la déclivité excessive d'une pelouse dont les tonalités verdoyantes ne sont point dégradées. Quant au troisième plan les deux théories d'Élus,

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, art. cit. 1er mars 1904.

le bocage de roses, de myrtes, de vignes, d'orangers, Jérusalem baignant dans l'azur, et les nuages illuminés par la lumière du Saint Esprit — j'y retrouve la main du frère cadet achevant ou reprenant l'œuvre du frère aîné avec sa science d'architecturiste, de perspectiviste, d'infaillible interprète de la Nature.



Les *Chevaliers du Christ* et les *Juges intègres* (1) cavalcadent dans une vallée de hautes roches, embroussaillées au sommet, fleuries aux anfractuosités, boisées par endroits, et dominées ici et là, de châteaux, de donjons, de montagnes lointaines. Les stratifications et fissures des roches sont si exactement reproduites, que l'on reconnaît sans hésitation qu'il s'agit de roches calcaires, telles qu'elles se rencontrent dans le pays mosan (2). En tête des six Chevaliers du Christ chevauchent trois écuyers porte-étendard le front ceint de lauriers. Ils ont l'indécise virilité des éphèbes voués à la défense de Dieu, les grâces à la fois sereines et belliqueuses d'une Jeanne d'Arc, des physionomies d'archanges limpides et profondes...

Mais avant de contempler la beauté expressive de ce groupe, soulignons l'extrême intérêt documentaire des accessoires : armures, bannières, vêtements. La digression s'impose. L'écuyer du premier plan porte sous l'armure un vêtement tenant de la journade et du sayon, au-dessus duquel est placé la cuirasse. La jupe fanfreluchée et plissée descendant jusqu'aux genoux, est la jupe du sayon ; les longues manches tailladées, fendues par devant pour laisser passer le bras, sont celles de la journade. Cette disposition est très rare, sayon et journade recouvrant en général l'habit de fer. Les plastrons, encore dépourvus de la pansière et réunis à l'épaulière de quatre lames articulées protégeant l'arrière-bras, ont la forme des premières armures de plates de la fin du XIVme siècle et du commencement du XVme. Les mains des deux premiers écuyers sont défendues par les gantelets-mitons qui apparurent vers le commencement du XVe siècle et auxquels se substituèrent un demi-siècle plus tard les gantelets à doigts séparés. Les boucliers, aux formes chantournées, échancrées à dextre pour le passage de la lance, sont les targes dont le modèle venait d'Allemagne. Ils sont suspendus au cou par leur guige, mais la position des écuyers ne permet point de voir si le bras est passé dans

(1) On lit sur le vieux cadre du premier panneau : *Cristi milites* et du second : *Iusti Iudices*.

(2) Remarque communiquée verbalement à l'auteur par M. Bommer, directeur du Jardin botanique de Bruxelles.

les énarmes. Il n'est pas aisé non plus de constater si les jambes sont armées de grèves complètes ou simplement de jambières, et si l'extrémité des solerets ou pédieux dessine l'ogive tiers-point ou l'ogive à lancette — formes en usage de 1420 à 1470 environ. Détails sur lesquels il est inutile d'insister d'ailleurs et dont l'intérêt s'efface devant les particularités techniques des solerets.

La chaussure de fer du premier écuyer est formée de plates se recouvrant dans le sens de la pointe du pied, c'est-à-dire que chaque articulation baille en quelque sorte du côté de l'adversaire. Or les hommes d'armes éprouvèrent bien vite l'inconvénient de cette disposition et, dès la fin du XIVme siècle, on les vit adopter le mode inverse du recouvrement des lames entre-elles. De plus les pédieux ne s'ornent pas encore des poulaines allongées que l'on verra plus tard aux armures des bandes d'ordonnance. On pourrait en conclure que ces écuyers sont conçus et exécutés par Hubert Van Eyck si un autre détail ne venait nous prouver que les Chevaliers du Christ furent terminés par une autre main. L'éperon à longue tige du premier écuyer est d'une date assez avancée dans le XVe siècle. Remarquons aussi que sa dague, dite dague à rognons, est propre à nos contrées ; elle est connue sous le nom de dague flamande; on en faisait usage en Angleterre et en Italie et elle fut employée au XIVe siècle et pendant la première moitié du XVe.

Les bannières offrent des similitudes frappantes avec celles de nos anciennes confrairies ou serments de l'arbalète (sous le patronage de saint Georges) et de l'arc (saint Sébastien). A Bruxelles le Grand Serment portait d'argent à la croix de gueules ; le Petit Serment de gueules à la croix d'argent absolument comme la seconde bannière du polyptyque. A Gand la confrérie de saint Sébastien portait de gueules à la croix d'or cantonnée de quatre croisettes du même, comme on le voit sur la bannière du fond, sauf une petite différence dans la forme des croisettes. Peut-être en était-il de même à Bruxelles ; mais Wauters, l'archiviste défunt de la ville de Bruxelles, soutenait que le Serment de saint Sébastien de cette ville portait d'argent à la croix potencée d'or, cantonnée de quatre croisettes du même émail, ce qui équivalait à dire qu'il portait les armes pleines de Jérusalem — que rappelaient d'ailleurs aussi les armoiries du serment gantois.

Il est donc permis de reconnaître saint Georges et saint Sébastien dans le deuxième et le troisième écuyers, porteurs de la bannière carrée, ou cornette. Quel est l'émouvant porte-étendard qui chevauche au premier plan avec la longue enseigne triangulaire du chef de lances ? Nous adopterons



HUBERT ET J
Le Retable de l
Avec l'autorisation de la Sociét



'AN EYCK
eau ouvert
tographique, Berlin et Paris

l'opinion de Waagen (1) qui reconnaît saint Michel complètant ainsi le trio des patrons de nos gildes flamandes.

Il est vain de vouloir identifier les autres *Chevaliers*. Waagen et de Bast y découvraient Godefroid de Bouillon, Tancrède et Robert de Flandre, Baudouin de Constantinople, saint Louis. Pour M. Six (2) les personnages qui viennent au second rang seraient les trois preux : Charlemagne au fond, Godefroid de Bouillon sur un mulet blanc et sans doute le Roi Arthur devant. Ayant constaté que le chaperon bleu du *Chevalier* dont on ne voit que les yeux et le nez, est un repeint ou repentir qui cache le relief d'une couronne, M. Six voit dans ce personnage le duc de Bourgogne, Jean sans Peur, coiffé de l'insigne des Bourguignons en lutte avec les d'Armagnacs. Jean sans Peur s'était battu contre les infidèles en 1390 ; le peintre l'aurait glorieusement couronné ; le duc par humilité aurait demandé qu'on remplaçât sa couronne par le chaperon...

Les couronnes et les coiffures des *Chevaliers* ne révèlent rien de précis en réalité. Sans doute, il est aisé de reconnaître dans certaines couronnes des ornements propres aux empereurs et aux rois ; mais la haute couronne fermée et le cercle fleurdelisé appartiennent-ils bien exclusivement comme on serait tenté de le croire, à l'empereur d'Allemagne et au roi de France? Il faut bien admettre, étant donné la part d'imagination que révèlent d'autres accessoires — architecture, instruments, etc. — qu'une notable partie des sujets du Retable est traitée d'une façon théorique. La haute couronne fermée pourrait ici synthétiser en un seul schéma les Empires d'Occident et d'Orient. Quant à la couronne fleurdelisée, elle était encore à l'époque des Van Eyck, et même postérieurement, commune aux autres souverains de l'Europe, bien qu'ils eussent souvent modifié la forme des fleurons, ainsi que nous l'apprennent leurs sceaux. Enfin les coiffures des autres *Chevaliers* offrent des types qui font penser aux puissants de l'Occident — aux ducs de Bretagne par exemple — en même temps qu'à ceux de l'Orient, sans qu'on puisse rien identifier d'une manière certaine. Il semble donc impossible de reconnaître des figures déterminées, des personnalités mondaines dans le sens restrictif du mot.

Il en est de même en ce qui concerne les *Juges Intègres*. Considérez, dit Lucas de Heere, (3)

(1) *Manuel de l'Histoire de la Peinture*, p. 93. M. Six (art. cité *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1904) y voit saint Martin.

(2) Art. cit. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904.

(3) *Livre des Peintres* éd. Hymans p. 35

... dans quelle dignité chevauchent
Les rois, les princes, les comtes, suivis de leurs seigneurs.
A bon droit parmi eux, l'on voit aller le peintre,
Le cadet, et pourtant le meilleur, qui termina toute l'œuvre;
Un chapelet rouge orne son habit noir.
Hubert prend le pas, comme par droit d'aînesse.

Suivant Van Mander, Philippe-le-Bon se tient entre les deux peintres et l'on ne sait s'il désigne le personnage au merveilleux profil méridional ou celui qui porte le large col d'hermine. Il y a longtemps d'ailleurs que l'on a reconnu l'erreur de Van Mander en ce qui concerne la présence du duc. Si nous nous souvenons de la distance énorme qui séparait à cette époque les artistes des nobles, il semble bien improbable que les auteurs du polyptyque aient osé se représenter dans un cortège où figurent des seigneurs portant le manteau des électeurs du Saint Empire. Pourtant cette tradition qui, depuis Lucas de Heere, désigne Hubert et Jean parmi les *Juges*, retrouve des adhérents (1). Hubert monte un destrier blanc, sur le devant du panneau; son bonnet de zibeline, sa robe de samit rouge fourrée de petit-gris, ses yeux plissés, son sourire « éginétique », le font très différent de son frère que l'on voit de face au quatrième rang : type très fin, yeux bleus énergiques, menton rond, visage glabre que surmonte un chaperon artistement noué, robe noire que rougit un chapelet de corail..

Chevaliers et *Juges* s'avancent dans le soleil qui allume la soie des bannières, incendie les armures et les targes, tire du feu des joyaux. Les chevaux sont de choix, différents d'attitudes, de robes, très individualisés, — chevaux de tournois et de joutes débarrassés de leurs armures, transformés en palefrois, houssés d'orfèvreries et de passementeries, les uns très fiers de leur parure solennelle, les autres hennissant d'impatience. Et Van Mander avait raison de s'émerveiller avec tous les peintres, de la transparence de leurs crinières et de leurs queues ondulantes. Les chevaux des Heures de Turin n'en sauraient décidément être que des répliques.

Ces panneaux des *Chevaliers* et des *Juges* racontent fidèlement le luxe et les aspirations de la noblesse contemporaine. Gentils coureurs de lances, hérauts et roys d'armes, souverains et princes, seigneurs et écuyers, nobles héros parvenus à la vertu « de prouesse et de bonne renommée », toute la figuration qui parade dans les chroniques d'Olivier de la Marche et de Georges du Chastellain est devant nous. Et non seulement les splendeurs

(1) M. Durand Greville, notamment

bourguignonnes incarnées en Messire Philippe l'Asseuré, prince curieulx d'habitz et de parures sont ici transposées, mais encore les vertus que l'on prêtait à ce champion de la foi, tremblement et effroi des Marches infidèles. Et l'on aime à croire que c'est en songeant à quelque chevalier sans double tel Jacques de Lalaing, beau comme Pâris, pieux comme Énée, sage comme Ulysse le Grégeois, plein d'ire devant les ennemis » comme Hector le Troyen, » — que c'est en se souvenant de quelque personnage de ce genre, irréel et vivant, que les peintres du Retable peignirent leurs jolis porteurs de cornettes et d'enseignes, archanges cuirassés et laurés, vainqueurs du bon combat contre le Démon et les Ténèbres.



Tenant bâton noueux d'une main, chapelet de l'autre, les *Ermites* (1) sortent du ravin où s'écoulent leurs jours retirés et contemplatifs. Saint Antoine les guide. Plus de riches habits, plus de belles parures, plus de jolis visages; mais des barbes touffues, de longues chevelures incultes ou des crânes chauves, de grosses robes de bure, de lourdes chaussures ou des pieds nus. Et sur les visages cénobitiques, tantôt une joie douce, tantôt une ardeur profonde, tantôt l'accablement du bonheur, tantôt l'ivresse d'un mysticisme presque sauvage. Ce n'est plus la féerique cavalcade des seigneurs descendant de leurs donjons altiers; c'est la prière et la pénitence affrontant les durs cailloux du chemin. Sainte Marie Madeleine, avec son vase de parfum, et sainte Marie l'Égyptienne suivent les Ermites; et ce panneau, aussi bien par les effets de lumière qui plongent le groupe dans une ombre rayonnante que par la complexité et la pittoresque physionomie des vieillards barbus, fait invinciblement penser à Rembrandt.

Un géant, à longue barbe noire et lisse, jambes nues, mal enveloppé d'un manteau rouge, portant en guise de bâton de voyage un jeune tronc d'arbre, marche en tête des *Pèlerins* (2). Ses compagnons sont au nombre de seize, de tous âges, de tous caractères, de toutes coulpes, animés d'un égal entrain à la suite du bon géant. Et comment brasseraient-ils mélancolie? Un drille à jeune trogne ferme la marche, bouche bayante, yeux hilares. Ses histoires mirifiques réconfortent les pénitents; c'est quelque Ulenspiegel gantois ou brugeois que Dieu envoya dans sa grâce à Messieurs les Pèlerins.

---

(1) *Heremite sti,* dit le vieux cadre.

(2) Le cadre cette fois porte : *Pegrini sti.*

Le paysage a de quoi réjouir les âmes. Le bocage sacré de la partie centrale se prolonge ; un magnifique monde végétal nous mène dans les climats méridionaux ; un pin parasol, des cyprès élancés, des orangers aux fruits d'or garnissent la colline rocheuse ; puis derrière les pèlerins une vallée fraîche où, dans un fond de clarté matinale, tout au loin, fleurit le sourire d'un site flamand : une ville, des saules, une rivière. Un cyprès et un palmier gardent la vallée heureuse et nous devons relever ici une petite erreur à la charge de l'infaillible peintre : ses régimes de dattes, au lieu d'être en grappes comme il faudrait, pendent en chapelet. — Il suffirait néanmoins à un artiste moderne de peindre la colline qui s'élève au pied du palmier pour être le plus grand de nos paysagistes. Des nuages légers, merveilleusement floconneux, s'arrondissent dans le ciel ; des oiseaux filent dans l'air bleu, non pas des accents circonflexes renversés comme feraient nos peintres, mais de vrais oiseaux ; on les reconnaît ; voici des hirondelles, des martinets, un vol de grues fendant le ciel en angle aigu. Et non seulement ce sont de véritables portraits, mais les différents instants du vol sont surpris : vol latéral, vol de face, vol circulaire, oiseau planant, oiseau qui se pose. Partout et toujours la même puissance, la même conscience, la même intuition des êtres et des choses. Grandeur et perfection du détail s'unissent en une harmonie qui nous confond. Nous prolongerions en vain notre description. Ce que Fromentin dit de la partie centrale, doit s'appliquer au Retable tout entier : « L'esprit peut s'y arrêter à l'infini, y rêver à l'infini, sans trouver le fond de ce qu'il exprime ou de ce qu'il évoque. » L'œil de même peut s'y complaire sans épuiser l'extraordinaire richesse » des jouissances qu'il cause ou des enseignements qu'il nous donne (1). »

*

On commande le Retable à Hubert vers 1420. Il commence par la partie centrale : l'*Agneau mystique* et presque en même temps aborde les panneaux des *Chevaliers*, des *Juges*, des *Ermites*, des *Pèlerins* ; c'est lui sans doute aussi qui peint la prédelle perdue, où la scène du *Jugement dernier* montrait, dit Van Mander, des damnés s'agenouillant devant l'Agneau. On peut se demander d'ailleurs si cette prédelle était bien une peinture ; Van Vaernewyck en effet parle tout simplement d'un piédestal *(voet)*.

Jean entre de bonne heure en scène. Il revient de la Haye à la fin de

(1) *Les Maîtres d'autrefois* p. 427

l'année 1424 et apporte immédiatement sa collaboration au polyptyque. Il achève le paysage du panneau central et s'il ne conçoit pas les figures supérieures sûrement ici encore il intervient avec son entente unique du modelé et du coloris. Les deux frères sans aucun doute ne cessaient d'être aidés par des élèves ; ceux-ci peignaient les accessoires dessinés par les maîtres, et ne laissaient pas d'avoir des accents de génie dans l'atmosphère d'émulation que l'on s'imagine aisément.

Malgré la réputation que la commande du polyptyque devait valoir à Hubert, c'est Jean qui entre au service de Philippe le Bon ; il est dès ce moment le plus célèbre des deux frères; seul il est capable d'achever l'œuvre gigantesque. Hubert meurt en 1426. A ce moment sans doute Jean travaille à certains panneaux détachés, ceux des *Anges musiciens* et *chanteurs* par exemple, si parents de l'Ange qui figure dans l'*Annonciation* de St-Pétersbourg. Le cadet part pour le Portugal. Voici le Retable interrompu ; mais ce voyage nous a appris à quel point l'artiste travaillait rapidement. Il revient, s'installe à Bruges et de même que Rubens revient de son voyage diplomatique en Espagne avec sa manière définitive, de même Jean Van Eyck, rentré dans les Flandres, commence sa véritable carrière. Elle s'ouvre par l'achèvement du chef-d'œuvre. Le maître reprend le paysage des *Ermites* et des *Pèlerins*, et montre qu'il a pris des croquis sinon en Andalousie ou à Grenade, du moins à Lisbonne et dans les environs. Quelques petites besognes pour la Cour l'éloignent à peine du Retable. Il peint avec ses élèves la partie extérieure et tout prouve que les figures d'*Adam* et *Ève* et les portraits de Judocus Vydt et de sa femme sont entièrement de sa main.

Récapitulons. L'*Agneau Mystique*, les *Chevaliers*, les *Juges*, les *Ermites*, les *Pèlerins* sont de l'aîné, sauf la plus grande partie du paysage ; on peut accorder aussi à Hubert la conception des trois grandes figures de *Dieu le Père*, de *saint Jean-Baptiste* et de la *Vierge* que Jean acheva. Tout le reste est l'œuvre du frère cadet : les *Anges chanteurs* et *musiciens*, *Adam* et *Ève*, les volets extérieurs (1). Enfin, le grand mérite du cadet consiste surtout dans l'unification du chef-d'œuvre. Après la mort de son frère, le polyptyque resta dans son atelier pendant six ans ; il ne se contenta point d'achever tel panneau, de peindre telle figure. Il voulut

(1) Nos conclusions se rapprochent beaucoup de celles de M. M. Dvorak, dont le remarquable et tout recent travail : *Das Raetsel der Kunst der Brüder Van Eyck* n'a pu être consulte par nous à la Bibliothèque de Bruxelles que quatre mois après la date (décembre 1904) où nous avions fait part à nos élèves de Bruxelles et de Liége de notre conviction au sujet du Retable.

faire vivre l'ensemble d'une âme unique qui reflétât le monde de beautés nouvelles qu'il apercevait lui-même dans l'infini de la nature et de l'art. Il est impossible que Jean Van Eyck au bout de six ans n'ait pas marqué le chef-d'œuvre entier de son sceau.



Si grande que soit ma conviction sur l'intervention respective des deux frères, j'ai trop éprouvé au cours de cette analyse les incertitudes, les lacunes d'une enquête qui dépasse mes forces, pour ne point souhaiter de nouvelles lumières sur un problème si passionnant. Les deux noms, au surplus, sont indissolublement unis dans la gloire du chef-d'œuvre : *Hubertus incepit ; Johannes perfecit.* Et ce qui, après tout, domine ici les problèmes archéologiques, c'est la leçon de Beauté et de Vérité à laquelle nous convie l'Autel de Judocus Vydt.

La peinture de retables avait produit peu d'œuvres dans les Flandres ; les miniatures étaient réservées aux gens riches ; l'enseignement des vitraux était peu intelligible; on ne cultivait guère la peinture murale dans nos provinces. Et soudain paraît ce chef-d'œuvre, poème des plus chères croyances de la race, Évangile des peintres flamands, aurore éternellement lumineuse de l'art moderne.

Voici fixée à jamais la richesse de la Flandre du XVme siècle. Luthiers, armuriers, joailliers, brodeurs, tisseurs, céramistes, huchiers, architectes, dinandiers, orfèvres, tapissiers de Monseigneur Philippe ont apporté, semble-t-il, leur concours aux peintres du Retable et viennent témoigner de l'habileté, du goût, de la loyauté d'exécution qui sont l'honneur des métiers de Flandre. Toute la somptuosité de la cour bourguignonne s'incarne dans ces *Chevaliers* et ces *Juges*, parés de damas et de samit pour quelque solennelle ambassade. Mais à travers tant de luxe, ce que notre esprit se plaît à découvrir et à recréer, c'est une gamme infinie de sentiments. La Flandre croyante est là sous ces aspects divers : humilité, énergie, contemplation, extase, repentir. La nature participe à cette ivresse religieuse; mais par-dessus la nature, par-dessus les êtres et les choses, Dieu règne.

Le Retable de l'Agneau est plus que le chef-d'œuvre d'une école et d'une race; c'est le plus grand acte de foi que connaisse l'histoire de l'art. Il résume les courants internationaux de la beauté au début des temps modernes, mais en même temps il fixe nos doctrines religieuses. Si la

peinture, comme le dit Hegel, est le centre de l'art chrétien, le polyptyque de Gand est le centre de la peinture chrétienne. Le génie de deux maîtres, le talent d'une famille de disciples unis étroitement suivant le saint usage des ateliers d'autrefois, — il ne fallait rien moins pour réaliser sans défaillance ce poème alléluiatique. Moyennant cette association de forces soumises à la discipline des croyances familières, la Beauté, comme le veut Platon, retrouvait le Créateur.

Nous ne connaissons plus, nous ne voulons plus, nous ne pouvons plus connaître de telles victoires. Au temps béni des Van Eyck, l'art humble, attentif, scrupuleux copiait les formes, et, sans qu'il les cherchât, trouvait les forces, car l'artiste les portait en soi; le peintre imitait l'Aspect du monde, mais il en trouvait instinctivement la Pensée, car elle était en son cœur.

Et c'est ainsi qu'à travers la résurrection d'une époque, le Retable de l'Agneau nous découvre la face de Dieu; et c'est ainsi que l'Art, avec le concours de la Foi, fait descendre le Ciel sur la Terre.

Terminé le Dimanche de Pâques 1905.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Annales de la Société hist., archéologique et littéraire de la ville d'Ypres et de l'Ancienne West-Flandre*. Ypres depuis 1861.

2. Balzon : le *Puits de Moïse* dans *l'Art* 1884.

3. *Biographie Nationale*. Publiée par l'Académie royale de Belgique. Bruxelles 1866, in 8º (en cours de publication).

4. Blanc, Ch. (sous la direction de) *Histoire des peintres de toutes les écoles*. Paris 1864.

5. Bode. *Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*. Vierte Auflage. Berlin 1894.

Du même : le *Retable de l'Agneau, Gazette des Beaux-Arts* 1897. T. I.

6. Bouchot. *Les Très riches Heures de Chantilly. J. Cône et les Van Eyck. Bull. de l'Art, déc. 1904.*

Du même : les *Primitifs français. Revue des deux mondes* 15 mars 1904.

Du même : les *Primitifs français*. Librairie de l'Art anc. et mod. 1904.

7. Brière et Vitry (v. Vitry)

8. Burckhardt. *Cicerone* 2e part. 5e éd. Trad. Gérard. Paris. Firmin-Didot.

9. Carton (l'abbé), *les trois frères Van Eyck. Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, série II, t. V. et tiré à part.

10. *Catalogue* (descriptive and historical) *of the pictures in the National Gallery*. Foreign Schools. Seventy-eigth edition London 1890.

11. *Catalogue des Primitifs français exposés au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque Nationale*, rédigé par MM. Bouchot, L. Delisle, J. J. Guiffrey, Frantz-Marcou, Henri Martin, Paul Vitry avec préface de M. G. Lafenestre. Paris 1904.

12. Chabeuf : *Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le Tombeau de Jean sans Peur*, in 8º Dijon, 1891.

13. Courajod, Louis. *Leçons professées à l'école du Louvre* (1887-1896) publiées par MM. Henry Lemonnier et André Michel. II. Origines de la Renaissance. Paris. Alphonse Picard, 1901.

Du même : *Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XVe siècle, Gazette des Beaux Arts* TXXXII.

du même : *Catalogue raisonné du musée de sculpture comparée du Trocadéro* in 8º Paris 1892.

du même : *La sculpture à Dijon*, Conférence faite à Dijon le 10 juillet 1892 in 8º Paris

14. Crowe et Cavalcaselle : *les Anciens peintres flamands, leurs vie et leurs œuvres*. Traduit de l'anglais par O. Delepierre annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens. Bruxelles F. Heussner, 1862.

15. Dalbon. Ch. *Les procédés des Primitifs, les origines de la peinture à l'huile*. Paris.Perrin,1904.

16. De Barante. *Histoire des Ducs de Bourgogne* notes de M. Gachard. Bruxelles 1838.

17. De Busscher Ed. *Recherches sur les peintres gantois du XIVe et XVe siècles ; indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile*. Gand 1855. 1 v. gr. in 8º.

Du même : *Beauneveu. Biographie nationale* publiée par l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux Arts de Belgique. Bruxelles. T. II

18. De Champeaux et P. Gauchery. *Les Arts à la Cour duc de Berry*. Paris 1894.

19. De Champeaux. *Le duc de Berry et l'art italien. Gazette des Beaux-Arts* 1888. T. II.

20. De Farcy. *Histoire et description des tapisseries de la Cathédrale d'Angers*. Desclée et De Brouwer. Lille.

21. Dehaisnes. (Chanoine) *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois, le Hainaut avant le XVe siècle* Lille. L. Quarré, 1886

Du même : *l'Art flamand en France depuis la fin du XIVe siècle jusqu'au commencement du XVIe* (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements 1892.*)

22. De Lasteyrie. Les *Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*. Monum. Piot. T. III.

23. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie, pendant le XVe siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, 3 volumes de *Preuves* in 8o Paris, 1849-1851.

Du même : la *Renaissance à la Cour de France*, 2 v. Paris 1850-1855.

Du même : *Inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche. Revue Archeologique*. Paris 1850.

24. Delisle, Léopold et P. Meyer. *L'Apocalypse en français au XIIIe siècle*. Société des Anciens textes français. Firmin Didot 1901.

Du même : *Le Cabinet des livres du château de Chantilly. Revue de l'art ancien et moderne* 1898.

Du même : les *Heures du duc de Berry. Gaz. des Beaux-Arts* 1884. T. I.

25. Desmet, J. : *Le Polyptyque des Van Eyck à St Bavon. Bulletin de la Soc. d'histoire et d'arch. de Gand*. huitième année, 1900.

26. Destrée. *l'Auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Bulletin des Musées royaux*. Bruxelles. Déc. 1903.

27. Dimier. *A propos d'un portrait peint par Jean Van Eyck. Chronique des Arts*, novembre 1900

28. Durand-Gréville. *Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence* (*Les Arts Anciens de Flandre*) 1095. T. I.

29. Durrieu P. *Les débuts des Van Eyck. Gazette des Beaux-Arts*. 1903. T. 29. 45e année.

Du même : *Exposition des Primitifs français. Revue de l'art ancien et moderne*. 1904. T. I.

Du même : les *Très riches Heures du duc de Berry*. Paris 1904.

30. Dvorak, Max Dr. *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses* t. XXIV. fasc. 5.)

31. Facius, Barth. *de Viris illustribus*, in 4o Florence 1745. (rédigé en 1454-1455)

32. Fétis, Ed. : *Musées Royaux de peinture et de sculpture de Belgique*. Catalogue descriptif et historique des tableaux anciens. Sixième édition. Bruxelles. Imprimerie Mertens. 1889.

33. Fierens-Gevaert. *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*. Alcan, Paris (Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 2e éd. 1902.)

34. Filarète (A. Averlino dit). *Trattato d'architettura*. 1464 (inédit) 2 ex. à Florence.

35. Fromentin. Les *Maîtres d'autrefois*, Paris 1880. Nombreuses éditions et traductions.

36. Gachard : *Documents concernant l'histoire de Belgique*. 1833-34. in-8o.

Du même : *Rapport sur les archives de l'ancienne Chambre des comptes de Flandres à Lille*. 1836. Bruxelles in-8o.

37. Garnier, Jos : *Notices inédites sur les artistes bourguignons au XIVe et au XVe siècles. Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'or*. t. XII, p. 101-111 et *Bulletin arch. du Comité des travaux hist. et scient.*, 1889.

38. Gauchery (et de Champeaux) *Les Arts à la Cour du duc de Berry*. Paris, 1894.

39. Geffcken, Joh. : *Die oracula sibyllina*. Leipzig, 1902.

40. Gilquin. *Explication des tombeaux des ducs de Bourgogne qui sont à la Chartreuse de Dijon*. Mai 1736, de l'imprimerie d'Antoine Migneret.

41. Giry : la *Tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*. l'*Art*, t. VII.

42. Gonse, Louis : L'*Art Gothique*. Paris, H. May et Motteroz. Librairie et imprimerie réunies. (sans date)

43. Guiccardini : *Descrittione di tutti Paesi Bassi* ; Anvers 1567.

44. Guiffrey : *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers. Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*. T. X.

45. Heere (Lucas de). *Ode*, vers 1562-1566. Conservée dans le *Schilder-Boeck* de Van Mander.

46. Helbig : *Histoire de la Peinture au Pays de Liége*. Liége, 1874.

Du même : la *Sculpture au Pays de Liége*. Liége, 1890.

47. Héris : *Histoire de l'École flamande au XVe siècle*. Bruxelles 1856.

Du même : *Mémoire sur le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des Ducs de Bourgogne*. Bruxelles, 1856, in-4o. (T. XXVII des *Mémoires couronnés* de l'Académie royale de Belgique.)

48. Hottho, H. G. : *Die Malerschule Huberts Van Eyck nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen*. Œffentliche Vorlesung gehalten von Hottho. T. I. Berlin, 1855. T. II, 1858.

49. Houdoy. *Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*, 1880.

50. Hulin (Georges H. de Loo). *Exposition de Tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique*. Gand, Siffer. 1902.

Du même : l'*Exposition des Primitifs français au point de vue de l'Influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale.* Bruxelles, Van Oest et Paris, Floury, 1904.

51 Hymans, Henry : *Un tableau retrouvé de Jean Van Eyck.* Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie, 1883.

Du même : *Livre des Peintres de C. Van Mander.* (trad.) Paris, 1884.

Du même : l'*Exposition des Primitifs flamands à Bruges.* Paris, 1902.

Du même : *Gand et Tournai. Collection des Villes d'Art célèbres.* Paris, H. Laurens, 1902.

52. *Inventaire archéologique de Gand.* Fas. VIII. Gand 1893.

53. Kaemmerer. *Hubert und Jan Van Eyck.* Bielefed und Leipzig, 1898. *(Künstler Monographien.)* Verlag von Velhagen und Klasing.

54. Kervyn de Volkaersbeeke : *Les Eglises de Gand.* 1857.

55. Kleinclausz. *l'Art funéraire de la Bourgogne au moyen âge. Gazette des Beaux-Arts* 3me période 1890.

Du même : *Un atelier de sculpture en Bourgogne à la fin du moyen âge. l'Atelier de Claus Sluter Gazette des Beaux-Arts* 1903 T. I.

Du même : Le *Puits des Prophètes de Claus Sluter. Revue de l'Art ancien et moderne.* Avril, 1905.

Du même : *Claus Sluter et la Sculpture bourguignonne au XVe siècle.* Paris. Librairie de l'art ancien et moderne, 1905

56. Koechlin, Raymond : *La Sculpture belge et les Influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles.* Paris. *Gazette des Beaux-Arts*, 1903.

57. Kramm : *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* Amsterdam, 1856-63, 6 vol. et app. gr. in-8o.

58. Kurth, Godefroid : *Renier de Huy, auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthelémy de Liége et le prétendu Patras.* Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des Lettres etc., 1903. no 8. Bruxelles.

59. Lafenestre, G. et Richtenberger. *La Peinture en Europe. La Belgique.* Paris, Librairies-Imprimeries réunies. *Le Musée national du Louvre.* Paris, Société française d'éditions d'arts.

60. Lechevallier-Chevignard : *Les styles français.* Paris. Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts. Sans date.

61. Le Glay. : *Correspondance de Maximilien Ier et Marguerite d'Autriche.* Paris, 1839. in-8o.

Du même : le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire.* Paris, 1842.

62. Lemaire : (Jean L. de Belges) : *la Couronne Margaritique,* poème commencé en 1504 éd. originale. Bibliothèque royale de Bruxelles. Fonds van Hulthem. no 11901.

63. Mâle, Emile : *L'Art religieux au XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur les sources d'inspiration.* Paris, Armand Colin, 1902.

Du même : le *Renouvellement de l'art par les mystères. Gazette des Beaux-Arts.* 1904. t. I.

64. Mantz, Paul : *La Peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe,* avec une introduction par Ol. Merson. Paris, Soc. franç. d'édition d'art. H. May. (sans date)

65. Marchal, Ed. : *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges.* Bruxelles, 1895.

Du même : *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas.* Bruxelles, 1877.

66. Meyer, Paul (et Leopold Delisle) : l'*Apocalypse en français au XIIIe siècle. Société des Anciens textes français.* Firmin Didot, 1901.

67. Michel, E. : *Études sur l'histoire de l'Art.* Paris, 1895.

68. Michiels, Alf. : *Histoire de la peinture Flamande.* Bruxelles, 1845.

Du même : les *Peintres Brugeois.* (extrait du précédent) Bruxelles, 1846.

Du même : *L'Art Flamand dans l'Est et le Midi de la France.* Rapport au Gouvernement français. Paris, Renouard, 1877.

69. Migeon, Gaston : *A propos de la Tenture de l'Apocalypse de la cathédrale d'Angers. Chronique des Arts.* 7 mai 1904. no 19. Paris

70. Monget, Cyprien : *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne.* Montreuil-sur-Mer, 1898-1901. 2 vol.

71. Montégut, Em. : *Souvenirs de Bourgogne.* in-12. Paris, 1886.

72. Morelli, J. : (publiées par) *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, scritte da un anonimo,* Bassano 1880, in-8o.

73. Müntz : le *Puits de Moïse (Magasin Pittoresque, 1885).*

Du même : les *Influences classiques et le Renouvellement de l'Art dans les Flandres au XVe siècle. Gazette des Beaux-Arts.* 1898. T. I.

74. Nagler-Meyer : *Allgemeines Künstler Lexicon.* Leipzig, 1872. in-8o.

75. Passavant : *Raphael d'Urbin et son père Giovanni Santi.* Paris, 1860.

76. Perrault-Dabot. *L'Art en Bourgogne.* in-8°. Paris, 1894.

77. Pinchart : *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits.* Gand, 1860-81. 3 vol. 8.

Du même : *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche reine douairière de Hongrie 1550. Revue universelle des Arts.* T. III.

78. Pizzicolli Cyriaque (dit d'Ancône) *Antichita picene,* 1792. publiées par Colucci.

79. Prost, B. : *Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais du XVe siècle. Gazette dss Beaux-Arts.* 3e période, 1890

Du même : *Document inédit sur Claus Sluter. Chronique des Arts.*

Du même : *Le Moiturier (Archives historiques et littéraires de 1890).*

80. *Rapport sur les restes des monuments de l'ancienne Chartreuse de Dijon,* dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'or.* t. II, p. 3-70 (années 1842-1844).

81. *Registre de la Chambre des Comptes de Brabant* (2e) *Copie du verbal du voyaige de Portugal.* Archives royales de Belgique.

82. *Relation du voyage de J. Van Eyck au Portugal,* en portugais. Bibliothèque nat. de Paris. n° 10245 des fonds français. in-folio.

83. Requin (abbé) : *Antoine le Moiturier (Réunion des Sociétés de Beaux-Arts des Départements* 1890.)

84. Richard, Jules-Marie : *Mahaut comtesse d'Artois et de Bourgogne.* Paris, 1887.

85. Richtenberger (v. Lafenestre).

86. Rousseau, Jean : *La Sculpture flamande et wallonne du XIe au XIXe siècle. Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.* Bruxelles, 1877.

87. Rousseau, Henry : *Les Fonts-Baptismaux de Saint Barthélemy à Liége. Bulletin des Musées Royaux.* Bruxelles. Juin-Juillet, 1904.

Du même : *La Vierge de Hal et la Sainte Catherine de Courtrai. Bulletin des Musées royaux.* Bruxelles. Déc. 1904.

88. Sanderus : *Flandria Illustrata,* 1641.

Du même : *Brabantia.* 1659.

89. Schopenhauer : *Johan. Van Eyck und seine Nachfolger.* Francf. a. m. 1822.

90. Seek, Otto : *Ein neues Zeugnis über die Brüder Van Eyck. Kunstchronik.* 1899-1900. nos 5 et 6

91. Siret : *Dictionnaire des Peintres.* Louvain, 1881-83. 2 vol, in-8°.

92. Six : *A propos d'un repentir de H. Van Eyck. Gaz. des Beaux-Arts.* Mars, 1904. T. I.

93. Taurel : *L'Art chrétien en Hollande et en Flandre.* 2 vol. in-4°, illustrés. Amsterdam, 1881.

94. Taine, H. : *Philosophie de l'Art.* 8me éd. Paris. Hachette.

95. Van den Gheyn, G. (chanoine) : *Quelques documents inédits sur deux tableaux célèbres. Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand.* Huitième année. 1900.

96. Van den Gheyn, J. : *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique.* Bruxelles, Lamertin, 1901.

97. Van der Haeghen, Victor : *Mémoires sur les documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands. (Mémoires de l'Académie de Belgique)* 1899.

98. Van Malderghem : *Les Fresques de la Leugemeete. Leur découverte en 1846. Leur authenticité.* Bruxelles. Alf. Vromant et Cie, 1897.

99. Van Mander, Carl : *Le Livre des Peintres. Schilder-Boek. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands, 1604.* Traductions, notes et commentaires, par H. Hymans. Paris, Librairie de l'Art, 1884.

100. Van Vaernewyck : *Historie van Belgis.* Gand, 1574.

Du même : *De Spieghel der Nederlandsche oudheyt.* 1568.

101. Vasari : *Vite.* Ie édit. 1550, 3 tomes ; Lorenzo Torrentino-Florence. 2e éd. 1568, *De diversi artifici fiamminghi* (reproduit un paragraphe de Guiccardini augmenté de renseignements envoyés à Vasari par Lampsonius Dominique, élève de Lombard.) Cf. l'éd. moderne de Milanesi chez Sansoni, Florence : *Opere con nuove annotazione e commenti* 1878.

102. Vitry et Brière : *Documents de sculpture française au moyen âge.* Paris, Longuet, 1904.

103. Vitry, Paul : *Exposition des primitifs Français au pavillon de Marsan.* Extrait de la revue *les Arts.* Paris, Manzi, Joyant et Cie.

104. Voisin : *Guide de Gand.* 1831,

105. Voll, Karl : *Jean Van Eyck en France. Gazette des Beaux-Arts.* Mars, 1901.

Du même : *Die Werke des Jan Van Eyck*, Strasbourg. 1900.

Du même : le *Voyage de H. Münzer. Münchner allgemeine Zeitung.* (supplément du 7 sept. 1877.)

106. Waagen, G. F. *Manuel de l'Histoire de la Peinture. Ecoles allemande, flamande et hollandaise.* Traduction Hymans et J. Petit. 3 tomes. Bruxelles, Muquardt 1863.

Du même : *Notice sur le chef-d'œuvre des frères Van Eyck*, traduite et annotée par L. de Bast. Gand, 1825.

107. Wauters, Alph : l'*Histoire de notre première école de peinture, cherchée dans les meilleures sources. Bulletin de l'Académie royale de Belgique.* 2e série. t. XV. 1863.

Du même : *Les commencements de l'ancienne école de peinture antérieurement aux Van Eyck. Bulletin de l'Académie royale de Belgique.* 3e série, tome V. 1883.

108. Wauters A. J. : *La Peinture flamande.* 3e éd. Paris. Bibl. de l'ens. des Beaux-Arts (sans date)

Du même : *Les deux saint François de Jean Van Eyck. Echo du Parlement*, du 7 avril 1883. Bruxelles.

Du même : *Le musée de Bruxelles. Tableaux anciens.* Notice, Guide et Catalogue. Bruxelles. Weissenbruch, 1900.

109. Weale, James : *Notes sur Jean Van Eyck.* Réfutation des erreurs de M. l'abbé Carton et des théories de M. le comte de Laborde. Bruxelles. 1861.

Du même : *Bruges et ses environs.* Collection des Guides Belges 4e édit. Desclée-De Brouwer et Cie. Bruges, 1884.

Du même : *Portrait d'un chevalier de l'ordre de la Toison d'or peint par Jean Van Eyck. Gazette des Beaux-Arts*, 1900

Du même : *Hubert Van Eyck. Gazette des Beaux-Arts.* Juin 1901.

Du même : *Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien. Bruges. (Première section, Tableaux) Catalogue.* Desclée, De Brouwer. 1902.

Du même : *Les anciens peintres de la Néerlande. Burlington Magazine.* 1903. T. I.

110. Weale, F. *Hubert and Jan Van Eyck*, London 1903.

111. Woltmann et Woermann. *Geschichte der Malerei.* Leipzig, 1878. in-8o.

112. Wilpert : *Le Pitture delle Catacombe romane.* Rome. 1903.

NOTE

Je m'abstiens de dresser une liste des quelques fautes d'impression qui auraient pu subsister dans mon travail ; le lecteur n'aura pas manqué de les corriger lui-même. Je crois pouvoir me borner ici à deux ou trois remarques dont l'une touche à la disposition des gravures, les autres au contenu scientifique du livre.

Les illustrations sont placées dans le texte d'une manière voulue dans l'ordre où il en est question dans mon travail. Il est donc nécessaire pour juger par exemple de la place des *Chevaliers du Christ* et des *Juges intègres* dans le polyptyque de l'Agneau, de voir l'ensemble du Retable ouvert.

En ce qui concerne la seconde série de remarques, je tiens à noter que M. Kleinclausz a mis au point toute l'histoire de la Chartreuse de Champmol et nous a appris que Philippe le Hardi n'assistait pas à l'inauguration. On pourrait croire aussi en lisant un passage de ma page 16, que les Hollandais font naître chez eux le naturalisme bourguignon. Ils revendiquent leur intervention, mais voici dans quelle mesure. Pour M. Pit, conservateur au Musée d'Amsterdam « ni la statuaire française, ni la statuaire flamande ou brabançonne du XIVe siècle, n'explique les sculptures du portail de la Chartreuse de Champmol à Dijon, ou du puits de Moïse » mais l'école bourguignonne doit, pour une large part, son existence à des artistes allemands « qui avaient travaillé à Mayence ». Le berceau de l'art bourguignon est transporté de la sorte dans la vallée du Rhin, ce dont il ne faut pas s'étonner, Claes Sluter et Claes Van de Werve étant des hollandais, et la statuaire hollandaise devant être considérée « comme une excroissance de l'art allemand ». Cette *thèse germanique* ne saurait être appréciée équitablement ; M. Pit ne lui ayant pas encore donné une forme définitive il faut suspendre tout jugement. (Cf. Kleinclausz. *Claus Sluter*, p. 145).

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

ANVERS. TYP. J.-E. BUSCHMANN

